

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



DA PALAVRA POLIDA  
UMA ANÁLISE DA LINGUAGEM POÉTICA DE *LAVOURA ARCAICA* DE RADUAN  
NASSAR

ELSA ALVES

Tese orientada pela Professora Doutora Alva Martínez Teixeira, especialmente elaborada para a  
obtenção do grau de Mestre em Estudos Românicos: especialidade em Estudos Brasileiros e Africanos

(Dissertação)

(2018)

## ÍNDICE

<b>PREÂMBULO</b>	<b>2</b>
<b>RESUMO</b>	<b>2</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>4</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>5</b>
<b>ABREVIATURAS DAS OBRAS NASSARIANAS USADAS</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b><u>CAPÍTULO I - MEANDROS BIOGRÁFICOS E POÉTICOS</u></b>	<b><u>15</u></b>
ENTRE O LABOR E A POESIA	15
A CRÍTICA MURMURA	34
O LIRISMO PREMATURO DE NASSAR	40
<b><u>CAPÍTULO II - UM TEXTO DE MIL ARDIS</u></b>	<b><u>49</u></b>
CERZIR A TRAMA	49
A PROSA SOÇOBRA: A DILUIÇÃO DAS CATEGORIAS NARRATIVAS	55
<b><u>CAPÍTULO III - O CARIZ POÉTICO DO HIBRIDISMO DISCURSIVO</u></b>	<b><u>68</u></b>
O TRÁGICO-POÉTICO	68
O TEOR POÉTICO DAS PARÁBOLAS E SERMÕES	80
UMA NOVA LINGUAGEM	108
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u></b>	<b><u>117</u></b>
<b><u>REFERÊNCIAS</u></b>	<b><u>122</u></b>
OBRAS DE RADUAN NASSAR	122
BIBLIOGRAFIA ACTIVA	122

## PREÂMBULO

### RESUMO

Palavras-chave: Poeticidade, ambiguidade, metáfora, hibridismo discursivo.

O presente trabalho propõe o estudo do cariz poético da linguagem do romance *Lavoura arcaica*, da autoria de Raduan Nassar, autor envolvido num enigmático manto, que terá optado por um isolamento no interior do Brasil paulista depois de publicar a sua breve, mas marcante obra, de cujo conjunto se destaca *Lavoura arcaica*.

Passando por uma breve introdução, passamos em revista alguns dos seus dados biográficos mais marcantes, atentamos nalguns dos seus interesses e influências literárias mais significativas, e revemos alguns dos pontos fulcrais em que a crítica se debate, com especial enfoque na unânime constatação do intenso lirismo do romance.

Posteriormente, resumimos a trama de *Lavoura arcaica*, ao mesmo tempo que apontamos aspectos que contribuem para a criação de polissémicos sentidos, para o regime de sugestão e ambiguidade instaurado no texto, que através de pistas e indícios preconiza, argutamente, o desenvolvimento da acção eminentemente trágica.

Percebemos, a par da contemporaneidade de *Lavoura arcaica*, como se opera a diluição da fixidez de categorias narrativas, como tempo, espaço, narrador e personagens. Examinamos como estas categorias narrativas são destituídas de uma certa concretude, que os romances de matriz realista amiúde nos apresentavam, desfragmentando-se – neste que se afirma como romance contemporâneo –, em memórias do narrador e em consequentes avanços e recuos temporais, que instauram na diegese uma constante dubiedade sobre o relato de um narrador problemático. Estudamos, portanto, não só uma instabilidade em relação à validade do discurso mas também uma ambiência reflexiva que aproxima o romance de uma atmosfera poética.

Seguidamente, atentamos no hibridismo discursivo, já que o texto bebe influências das parábolas bíblicas e corânicas, bem como da discursividade dos sermões. Através destes textos constatamos as diversas influências culturais e religiosas da obra nassariana em questão, e tentamos averiguar uma dimensão poética da linguagem, rica em recursos estilísticos que ajudam a compor quer uma dimensão oral quer imagética dos discursos outorgados a André e Iohána, os quais entram em choque, naquela que se revela uma hábil luta retórica entre ambos.

Finalmente, detemo-nos numa das singularidades do poético, o tratamento da metáfora como inovação semântica, isto é, como “a pedra de toque do valor cognitivo das obras literárias” (Ricoeur, 1987: 5). Por outras palavras, vemos na metáfora um recurso estilístico que potencia a criação de um universo semântico mais amplo e complexo, alargando as fronteiras dos significados instituídos pela linguagem comumente usada, permitindo dizer o novo.

Como exemplo dessa renovação de temas pela linguagem, atentamos brevemente no tratamento da sexualidade mórbida e transgressora de André, por meio dessa linguagem poética: eminentemente metafórica, capaz de deixar latentes significados quer ambíguos quer contraditórios, e, portanto, apta à expressão dos comportamentos diabólicos e marginais de André.

## ABSTRACT

Key words: Poeticism, ambiguity, metaphor, cross-genre.

The present dissertation aims to study and analyse the poetical language of the novel *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, an enigmatic author who, after publishing his brief but important work – from which *Lavoura arcaica* stands apart –, chose an isolated life in Brazil's countryside.

In a brief introduction to the author, we will review his interests, main literary influences and some of the key points debated by the critics, which unanimously confirm the novel's intense poeticism.

Afterwards we will resume the plot while also noting the aspects that contribute to the creation of polysemic meanings, to the suggestion and ambiguity atmosphere present in the text, which by using clues and evidences shrewdly advocates the development of the action.

Paired with the contemporaneity of *Lavoura arcaica*, we will study the dilution of the narrative categories, like space, time, narrator, characters – which, without a certain objectivity, fade in the narrator's memories and consequent temporal advances and setbacks that create in the narration a constant doubt regarding what is the reality and what is being told. It is created, therefore, a reflexive ambience that establishes a poetic atmosphere in the novel.

Following, we will look into the discourse's cross-genre, since the novel is influenced by biblical and koranic parables and by sermons. Through these texts we identify an oral and imagery dimension, hence poetic, that is granted to the novel.

Finally, we detain on one of the poetic singularities, the treatment of the metaphor as a semantic innovation, as new information that needs to be expressed in a new language, which surpasses the meanings instituted by the common language.

In this way, we briefly review the treatment of the morbid and transgressing sexuality of André, expressed by a poetical language: eminently metaphoric and able to let latent ambiguous and paradoxical meanings.

## AGRADECIMENTOS

Tive contacto com o romance *Lavoura arcaica* através da sugestão de um amigo e colega da Faculdade de Letras. A leitura de escassas linhas foi suficiente para me levar à leitura integral deste romance tão diferente dos que lera até então. Escrito numa linguagem poética, o romance assemelhava-se a um longo poema, de leitura nem sempre fácil, mas invariavelmente fascinante. Além disso, a introdução de múltiplas passagens devedoras de textos e discursos alheios, parecia, não só estabelecer conexões com obras de outras literaturas, mas semear no texto de Nassar efeitos de sentido que sentia vontade de explorar.

Assim, e uma vez que a esta agradável descoberta literária se aliava o meu interesse em dar continuidade ao estudo da literatura brasileira, decidi centrar-me neste romance enquanto objecto de estudo e perscrutar os aspectos que lhe outorgavam esse incomparável cariz poético.

Na elaboração desta tarefa foram imprescindíveis a incomensurável orientação e o incansável apoio da professora doutora Alva Martínez Teixeira, a quem agradeço pela tão empenhada condução desta investigação, pelas preciosas indicações bibliográficas e por todas as correcções e sugestões que me permitiram tanto desenvolver quanto aprimorar a presente dissertação.

Relembro também que, numa primeira fase, foram as aulas de licenciatura de literatura brasileira e os seminários de mestrado ministrados pela professora que me motivaram a aprofundar conhecimentos a respeito desta tão rica literatura. Por isso, agradeço também todo o empenho e o modo cativante como a professora doutora Alva Martínez Teixeira conduziu cada aula.

Dirijo ainda um agradecimento aos meus pais, por me incutirem o interesse pela leitura e pela escrita; ao David por se deixar enredar pela literatura, e pelas conversas que o romance *Lavoura arcaica* suscitou entre nós. Finalmente, agradeço à minha avó (*in memoriam*) por, entre outros aspectos, me mostrar a beleza das coisas simples.

## ABREVIATURAS DAS OBRAS NASSARIANAS USADAS

- LA – Nassar, Raduan (2016). *Lavoura arcaica*. Lisboa: Companhia das Letras.
- CC – Nassar, Raduan (2016). *Um copo de cólera*. Lisboa: Companhia das Letras.
- CEH – Nassar, Raduan (2017). “A corrente do esforço humano” in *Menina a caminho*.  
Lisboa: Companhia das Letras.
- HM – Nassar, Raduan (2017). “Hoje de madrugada” in *Menina a caminho*. Lisboa:  
Companhia das Letras.
- M – Nassar, Raduan (2017). “Monsenhores” in *Menina a caminho*. Lisboa:  
Companhia das Letras.
- MC – Nassar, Raduan (2017). “Menina a caminho” in *Menina a caminho*. Lisboa:  
Companhia das Letras.
- MS – Nassar, Raduan (2017). “Mãozinhas de seda” in *Menina a caminho*. Lisboa:  
Companhia das Letras.
- ATT – Nassar, Raduan (2017). “Aí pelas três da tarde” in *Menina a caminho*. Lisboa:  
Companhia das Letras.
- V – Nassar, Raduan (2017). “O velho” in *Menina a caminho*. Lisboa: Companhia das

Letras.

VS – Nassar, Raduan. (2017). “O ventre seco” in *Menina a caminho*. Lisboa:  
Companhia das Letras.



## INTRODUÇÃO

Foi uma questão de gosto pessoal que norteou a escolha de *Lavoura arcaica* como objecto de estudo. Precedida pelo meu interesse pela literatura brasileira – que tinha já estudado durante a licenciatura e que desejava aprofundar – a descoberta do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, deu-se pela sugestão de um amigo e colega da Faculdade de Letras.

A leitura de algumas linhas do excerto da contracapa foi suficiente para me impelir à leitura integral do romance, que se revelou uma experiência simultaneamente prazerosa e desafiante, porquanto o enorme comprazimento que a leitura dessas frases poéticas me provocava cruzava-se com a desafiante tarefa de entender uma prosa poética, nem sempre de fácil compreensão, pelo que foram necessárias várias e atentas leituras do romance para que pudesse captar certas subtilezas da linguagem, repletas de significado.

A aliar a esta linguagem, de certo modo velada, também o próprio escritor se revelava uma figura pouco óbvia, na medida em que parecia viver enigmaticamente, isolado na sua fazenda em solo paulista. Afinal, apesar de nascido em São Paulo, Nassar é filho de pais libaneses, vindo do seio de uma família cumpridora de certas tradições religiosas, como a leitura, em família, de excertos da *Bíblia* e do *Alcorão*.

Mas nem só de leituras e de desenvolvimento intelectual é marcada a infância do jovem Nassar, pelo que, desde cedo, se dedica ao trabalho, ajudando o pai na criação de gado e na loja familiar, não fosse o comércio uma das actividades laborais mais exercidas pelos imigrantes árabes no Brasil.

Depois da publicação da sua obra, que considera “livro e meio”, e porventura desalentado pelo “excesso de verdade no mundo” – expressão do psicanalista Otto Rank que Augusto Massi teria oferecido de presente ao amigo, quando Raduan anunciou a desistência da escrita – o autor brasileiro parece ter cessado de escrever. Desde então, o autor paulista tem-se dedicado, por inteiro, à vida – a qual terá privilegiado sempre em relação aos livros, mas que, curiosamente, não deixa de apelidar literariamente como “Livirão”: “Quando escrevia, privilegiava muito mais a experiência da vida do que a experiência livresca. Era um olhar na vida, na sua pulsação, vibração mesmo, e um olhar nos livros.” (Henrique & Navarro, 2017: 1).

O que é certo é que apesar de breve, a qualidade da escrita de Nassar, que brilha sobretudo nessa espécie de longo poema trágico que é *Lavoura arcaica*, outorga-lhe um lugar privilegiado no cenário literário, com o qual lida discretamente, já que se retirou para uma

fazenda no interior de São Paulo, dedicando-se, sobretudo, à actividade pecuária e permanecendo, quase sempre, alheado das palestras, colóquios e das considerações que em torno da sua obra se tecem.

De facto, grande parte dos críticos coloca, consensualmente, o nome de Raduan Nassar ao nível de outros consagrados autores, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, e a maioria deles tece particulares elogios à linguagem de *Lavoura arcaica* – cuja qualidade, segundo os *Cadernos de Literatura Brasileira*, eleva a obra ao estatuto de marco da literatura brasileira (AA.VV, 1996: 5).

De entre os trabalhos académicos que foram publicados contam-se competentes textos, abarcando questões desde a Antropologia à Psicanálise, Sociologia e Filosofia. Porém, destacamos a dissertação de mestrado *Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas em Lavoura arcaica* de Denise Lolito Padilha, pelo seu enfoque no lirismo da obra.

À excepção deste último, e até à data da finalização desta dissertação, foram raros os trabalhos académicos encontrados que explorassem, a fundo, essa vertente lírica do romance e simultaneamente atentassem no hibridismo discursivo de cariz poético. Esta foi uma das razões pelas quais decidimos tentar empreender essa tarefa analítica.

Em Portugal é sobretudo com a atribuição, em 2016, do mais prestigiante prémio para autores de língua portuguesa, o “Prémio Camões”, que o nome de Raduan ganha maior ressonância, pelo que na altura de escolha do tema da dissertação, antes mesmo da atribuição do prémio, se revelaram, ainda, escassos os trabalhos académicos portugueses sobre o romance.

Deste modo, o estudo de um discurso eminentemente poético, de uma notável originalidade, capaz de colocar, *per se*, o romance num lugar de destaque no âmbito da literatura brasileira e da literatura em geral, afigurou-se tão fascinante quanto desafiante e oportuno.

Além disso, o carácter de exclusividade do lirismo de *Lavoura arcaica*, comparativamente a outras obras nassarianas, pesou na escolha deste romance como objecto de estudo e de investigação, no âmbito desta dissertação de mestrado. Assim, dada a consistência do fôlego lírico que emana da linguagem, o nosso trabalho visa uma análise e consequente reflexão sobre a construção do discurso poético em *Lavoura arcaica*. Tendo em vista esse objectivo, estruturámos os capítulos partindo do geral para o particular, até chegar ao âmago do nosso estudo: a poeticidade.

Para esse efeito, no primeiro capítulo intitulado “Meandros biográficos e poéticos” procurámos, no subcapítulo “Entre o labor e a poesia” elaborar uma breve introdução ao percurso do autor, pelo que tentámos abarcar os mais pertinentes dados biográficos de Raduan Nassar e constatar o modo como o autor incorpora a paixão pela literatura numa vida de estudo e de trabalho.

Tendo em vista o enquadramento da obra nassariana no âmbito da literatura brasileira, sobretudo do século XX, procurámos ainda, no subcapítulo “A crítica murmura”, elaborar uma revisão e actualização da mais pertinente recepção crítica do romance, para além de tentarmos esboçar um quadro das suas traduções, que têm vindo a multiplicar-se ao longo do tempo.

Não podemos deixar de apontar a notável dissertação de mestrado de Hugo Abati sobre a fortuna crítica do autor de *Lavoura arcaica* e que, sobremaneira, se revelou importante para a elaboração deste subcapítulo, sobretudo por transcrever integral ou parcialmente artigos publicados por ocasião do lançamento do romance, e que hoje, como pudemos verificar, dificilmente se encontram disponíveis.

No terceiro subcapítulo, “O lirismo prematuro de Nassar” atentamos na afirmação da linguagem enquanto um fervoroso interesse de Raduan Nassar à medida que também lembramos alguns dos seus interesses literários e intelectuais, com eventuais ressonâncias em *Lavoura arcaica*. Além disso, destacamos brevemente o modo como o autor paulista, de ascendência libanesa, tem relevância no âmbito de uma certa tipologia do romance árabe, como precursor de uma intensa renovação da abordagem à problematização literária do Oriente. De seguida, no segundo capítulo “Um texto de mil ardis”, no subcapítulo “Cezzir a trama”, guiou-nos simultaneamente a tarefa de resumo do enredo e o destaque dos tópicos temáticos relevantes do mesmo, de modo a traçar o perfil de um romance que consideramos perspicaz, porque breve, mas assaz depurado e polissémico.

No segundo subcapítulo, intitulado “A prosa soçobra: a diluição das categorias narrativas”, procurámos deter-nos nos motivos que justificam a designação de romance contemporâneo que atribuímos a *Lavoura arcaica*. Assim, após uma brevíssima aferição do significado de “contemporâneo”, foi do nosso interesse cotejar as diferenças mais significativas do romance contemporâneo em relação ao romance tradicional de matriz realista-naturalista, pelo que procurámos detectar as implicações da contemporaneidade em *Lavoura arcaica*, como a diluição da fixidez das categorias narrativas.

Afigurando-se tempo e espaço categorias profundamente dependentes do olhar deturpado, fruto da rebelião e epilepsia do narrador, percebemos a sua volubilidade e esfacelamento, por entre avanços e recuos temporais, que, amiúde, as memórias do narrador potenciam.

Assim, após a análise de um narrador e de uma atmosfera espaço-temporal tipicamente contemporâneos, que se parecem afigurar semanticamente tão ricos, e nos aproximam de uma aura poética, no terceiro capítulo intitulado “Hibridismo discursivo de cariz poético” procurámos estudar os diversos tipos de discursos e géneros que enriquecem, poeticamente, a obra.

Na senda dessa reflexão, no subcapítulo “O trágico-poético” tentámos aferir as características devedoras da tragédia que, ora de modo directo ora encoberto, no romance encontramos – e que se afiguram resquícios ou re-elaborações de certos aspectos da tragédia. Ao longo desta tarefa, mantivemos presente a distância quer temporal quer contextual e de género, que separa uma tragédia grega, entendida no sentido clássico, de um romance como *Lavoura arcaica*.

Deste modo, primeiramente atentámos no modo como André se assume como *voyeur* de si mesmo, actor e comentador da trama que protagoniza, e nessa medida, adquire um papel semelhante ao do coro nas tragédias gregas: potenciador do *pathos*, dotando o discurso de uma ânsia de pendor especulativo.

Afinal, aquilo que se viria a chamar tragédia era numa primeira instância, um canto coral entoado em homenagem ao deus Dionísio – em honra do qual também se representariam as tragédias e cujas simbologias variadas, como a identidade, a embriaguez e o delírio, ou a sexualidade, parecem estar de modo mais ou menos óbvio impressas em *Lavoura arcaica*.

Procurámos ainda perceber como as forças opressoras condensadas na doutrina perpetuada na sua aplicação rígida por Iohána, e resumidas na expressão “Maktub”, parecem vincular-se às muitas forças contrárias que se deparavam no caminho dos protagonistas das tragédias gregas, materializados, por exemplo, num sedutor acto *hybrístico*, ou na dimensão inexorável do tempo e do fado.

Porém, e contrariamente ao ânimo heróico que, quase sempre, bafejava os heróis gregos, potenciando um confronto com estas forças adversas, André é antes movido por uma diabólica revolta, por um perverso desejo de, a todo o custo, se afirmar por meio de comportamentos à margem da convenção ética e moral. Ainda neste subcapítulo, tentámos

aferir no romance ecos edipianos, não só por meio do exame do incesto, mas pela sugestão de um simbólico parricídio.

No seguimento da exploração do hibridismo discursivo e do seu contributo para a poeticidade, tivemos a preocupação de analisar, no subcapítulo “O teor poético das parábolas e sermões”, a integração original e paródica de narrativas alegóricas como as parábolas, de matriz bíblica ou oriental, bem como as ressonâncias de uma retórica devedora dos sermões, atribuída a André e Iohána, cujos respectivos discursos, similares nas suas bases argumentativas, mas tão diferentes nos seus propósitos, encenam uma irónica luta retórica.

André afirma-se através da linguagem como profanador da ordem perpetuada pelo pai, pelo que o seu discurso reflecte, amiúde, a necessidade de afirmação identitária, e de re-escrita dessa (des)ordem. Simultaneamente a convocação de determinados textos de peso na tradição ocidental e oriental permitiu-nos perceber de que modo a evocação de diferentes universos serve a criação de determinados efeitos de sentido. Tentámos ainda perscrutar a dimensão oral que o uso da parábola, como mecanismo estrutural ao romance, empresta ao discurso, aliada a uma dimensão visual da linguagem.

Foi também do nosso interesse explorar a ideia de inovação semântica inerente à metáfora, no sentido de que o dizer metafórico, distante da linguagem comum, equivale à expressão daquilo que não é sustentado pela linguagem referencial.

Partimos da noção de que a linguagem poética expressa ideias com base na ambiguidade, exprime sugestões, insinua e explora, por vezes, a obscuridade inerente à condição humana – e no caso de *Lavoura arcaica* o lado mais sombrio de André. Assim sendo, no subcapítulo “Uma nova linguagem” vimos como a sexualidade do protagonista é uma das temáticas que, por ser poeticamente expressa, em muito extravasa o aspecto meramente físico, adquirindo um polissémico alcance e potenciando a expressão do distorcido e invulgar comportamento do narrador-protagonista.

Em suma, privilegiámos uma articulação entre análise literária e análise do discurso poético, que pudesse demonstrar o modo como o discurso é altamente permeável às temáticas do romance. Por outras palavras, procurámos deter-nos na construção discursiva, na influência de discursos alheios, no uso de recursos estilísticos, entre outros aspetos, que permitem determinadas abordagens semânticas e, conseqüentemente, uma exploração mais profunda de certos temas.

Admitindo a subjectividade inerente ao conceito de “poeticidade”, tivemos presente a necessidade de nos apoiarmos em críticos e teóricos que apresentam um olhar lúcido e, na

medida do possível, objectivo na detecção de uma matéria que se pode apresentar fugidia – já que o poético pode sentir-se e ler-se, mas dificilmente o podemos escrutinar e descrever de modo totalmente satisfatório.

Assim sendo, e considerando a “universalidade” do discurso nassariano em *Lavoura arcaica*, considerámos oportuno apoiar a investigação tanto em obras restritas ao campo da literatura e da crítica literária brasileira quanto em obras de base teórica sobre questões de linguagem e do discurso poético de autores estrangeiros.

Ressalvamos ainda que apenas aventamos, no campo da linguagem poética e das suas implicações de significado, aquilo que poderiam ser tantos outros aspectos merecedores de desenvolvimento e análise crítica, já que *Lavoura arcaica* como clássico que se afirma, apresenta tanto de complexo quanto de rico, não se esgotando, felizmente, neste trabalho.



## Capítulo I - MEANDROS BIOGRÁFICOS E POÉTICOS

### Entre o labor e a poesia

O nome “Raduan Nassar” transporta-nos, imediatamente, para lá do Brasil. Afinal, nascido em Pindorama, no interior de São Paulo, a 27 de Novembro de 1935, o autor de *Lavoura arcaica* é o sétimo de dez filhos de um casal de imigrantes libaneses: João Nassar e Chafika Cassis.

Nassar inicia os seus estudos no Grupo Escolar de Pindorama e, revelando notável memória, é amiúde convidado a recitar poemas em datas comemorativas, apesar de um problema de dicção o acompanhar: a pronúncia do “r” fraco que, curiosamente, ultrapassa ao pronunciar a palavra “esperança” de um verso do Hino Nacional.

Salvo pelo verso, vive, posteriormente, uma fase de entusiasmo religioso, promovida pelos pais, até iniciar o curso ginasial no Colégio Estadual de Catanduva. É também por esta altura que Raduan inicia uma criação de pombas – sendo curioso notar, precisamente, a persistente presença e simbolismo das pombas associadas à personagem Ana, não só pela brancura e graça, mas também pelo potencial de presa que as une – afinal, a certa altura, a tentativa de sedução de Ana, por André, é relatada como se de uma estratégia para capturar uma pomba se tratasse, para além de todas as conotações que unem Ana e a pomba – e que, aliás, exploramos adiante.

Depois de em 1950 o jovem Raduan sofrer algumas convulsões, que porventura inspirariam os ataques epilépticos do narrador de *Lavoura arcaica*, passa a ser acompanhado por um neurologista. Invadido por uma amnésia parcial, o seu temperamento antes expansivo dá agora lugar a uma forte introspecção, que tão bem costuma combinar, como sabemos, com grande parte dos atormentados génios literários.

Porém, devido aos problemas de saúde, Raduan não consegue concluir esse ano lectivo que recomeça no ano seguinte, orientado pela sua irmã Rosa, já então formada na área das Letras. Será Rosa a incitar o irmão à leitura dos grandes clássicos brasileiros e a conseguir que o futuro escritor progrida, notavelmente, na aprendizagem daquela que se converteria na sua matéria-prima: a língua, que, removendo o caruncho dos significados banais, tão poeticamente renova.

Por volta de 1953, o jovem Nassar muda-se com a família para São Paulo, onde inicia um percurso académico marcado por reviravoltas. Isto porque manifesta uma vasta área de



interesses e trabalha, simultaneamente, com o pai, João Nassar, na loja Bazar 13, que viria a tornar-se uma conhecida empresa comercial.

Já em 1955, Nassar frequenta, durante algum tempo, um curso de Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e ingressa simultaneamente num curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. De ambos, em alturas diferentes, acaba por desistir, já então movido pela vontade de se dedicar inteiramente à escrita literária. Não obstante, não concretizando ainda essa intenção, Raduan ingressa, em 1957, no curso de Filosofia da Universidade de São Paulo, que só conclui em 1963, depois de um hiato nos estudos.

Durante o período académico, no ambiente universitário, Raduan trava conhecimento com aqueles que se tornariam comparsas literários e figuras de relevo, sobretudo no âmbito das letras brasileiras. São de salientar nomes como os de Hamilton Trevisan, Modesto Carone e José Carlos Abbate, com os quais trava longas discussões literárias e políticas. O grupo reúne-se com regularidade na biblioteca Mário de Andrade e estende o seu convívio pela noite boémia, em particular pelos bares de *snooker*, que tanto aprecia.

De facto, todos os membros do grupo acabam por seguir vidas mais ou menos ligadas às letras. Trevisan torna-se jornalista e tradutor de autores como Conrad ou Faulkner, sendo ainda membro do grupo criador da revista *Escrita*, a qual se revela fundamental para a divulgação de obras da década de 70, sobretudo de autores recentemente estreados naquela altura. Trevisan publica dois livros de contos, *Brinquedo* e *Bonde da filosofia*.

Também Modesto Carone ganha notoriedade como escritor, ensaísta e jornalista, e, igualmente professor de literatura na Universidade de Viena. Destaca-se ainda como o principal tradutor brasileiro da obra kafkiana e como autor de ficção, sendo galardoado com o “Prémio Jabuti” de 1999 na categoria de romance, com a obra *Resumo de Ana*.

José Carlos Abbate destaca-se como jornalista, e juntamente com Raduan Nassar e com quatro dos irmãos do autor, torna-se redactor-chefe do *Jornal do bairro*, fundado em 1967. Trata-se de um semanário regional que fazia oposição ao regime ditatorial de então, dando atenção às minorias e versando temáticas diversas com enfoque na política nacional e internacional, atribuindo especial enfoque às reivindicações do *terceiro mundo*.

O jornal chega a atingir a tiragem de cento e sessenta mil exemplares por edição e conta com a colaboração de intelectuais como Paulo Emílio Salles Gomes, historiador, crítico de cinema e militante político; Paul Singer, economista e professor; José Arthur Giannotti,

professor universitário; Walter Barelli, economista e professor universitário, e o jornalista Augusto Nunes, bem como Ernst Weber, que aqui se inicia no jornalismo, entre outros.

Ora, a profissão de jornalista acaba sendo preponderante para o surgimento de uma certa desenvoltura social que Raduan Nassar admite faltar-lhe na altura e revela-se fulcral na sua formação enquanto autor, ajudando-o ainda a ultrapassar a sua timidez e a impulsioná-lo enquanto escritor.

De facto, ponderar o peso de cada palavra, ler e rever atentamente os textos é um trabalho que não parece, de todo, alheio àquele que tende a servir aos leitores uma linguagem polida e poética, e cujos conselhos de escrita dirigidos a Milton Hatoum se prendem, precisamente, com a apologia de um trabalho de revisão e correcção: “a tesoura podadora é uma arma eficaz na literatura” (AA.VV, 1996: 21).

Impreterível é cortar, alterar e depurar. Afinal, *Lavoura arcaica* é fruto desse meticuloso trabalho, estendido por um longo período de tempo, cujas anotações se iniciam em 1968 – esparsamente, tendo em conta que escrevia em bocados de papel soltos, sendo que parte deles guardava e outra parte acabava por perder (Massuela, 2017: 1) –, até que, em 1974, Raduan passa a despender dez horas diárias de trabalho no romance, até à sua conclusão em Outubro desse mesmo ano.

Nassar fala, contudo, de um período bem mais longo e abstracto de criação e construção do romance: “É que a novela deveria estar em estado de latência na cabeça, e sabe-se lá quanto tempo se levou carregando, ou se nutrindo (...) e se organizando em certos níveis, até que aflorasse à consciência” (AA.VV, 1996: 29).

Uma vez extraída essa massa criativa do subconsciente e modelada nas mãos de Nassar, a publicação de *Lavoura arcaica* dá-se em 1975 e deve-se à preciosa intervenção de Raja, irmão de Raduan, que tira algumas cópias da obra que em poucas linhas poderíamos definir como um romance poético sobre a revolta do ignóbil André que, transgredindo totalmente a moral conservadora e puritana do pai, concretiza no incesto e na fuga de casa expressões da sua revolta.

Uma das cópias da história de “danação” (AA.VV, 1996: 29) nas palavras do próprio Raduan, chega a Dante Moreira, que havia sido seu professor de psicologia na Faculdade de Filosofia e que, por sua vez, reencaminha os originais à Livraria José Olympo, do Rio de Janeiro, que, com a ajuda financeira do autor, publica aquela que se tornaria a obra-prima do escritor, actualmente na quinta re-impressão.

Segue-se a publicação da novela *Um copo de cólera* (1978), escrita em 1970, retratando uma colérica discussão de amantes, na manhã seguinte a uma noite de amor. Quando o protagonista se enfurece, depois de reparar no estrago que formigas haviam causado na cerca de sua casa, a desordem inaugura-se verdadeiramente. Este é o pretexto a partir do qual germina a discussão entre o casal, também ela marcada por contornos eróticos, sustentada numa constante tensão, plasmada no ritmo célere dos diálogos na forma de pergunta e resposta.

Cria-se, portanto, uma problematização que elege o particular como ponto de partida para uma reflexão mais geral: sob a óptica da intimidade de um casal, num cenário de deliberada banalidade, discute-se o mundo dividido em categorias, quase sempre estereotipadas – sujeitas, aqui, a uma feroz crítica e desconstrução.

Condensam-se problemas existenciais, filosóficos e políticos, ao mesmo tempo que se criticam e parodiam clichés, que Leyla Perrone-Moisés resume nos pares “machão contra feminista, anarquista contra reformista, individualista contra populista” (Perrone-Moisés, 1996: 67).

No final da novela, prevalece a imagem circular da união dos protagonistas, eventualmente metafórica de um regresso, em certo sentido análogo ao de *Lavoura arcaica*, e de uma unânime remissão. Não deixa, porém, de se compor uma ambiência ambígua, simultaneamente maternal e sexual, cristalizada no monólogo final da figura feminina: “(...) eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto.” (CC, 116).

Também de referir a colectânea de contos *Menina a caminho* (1997) que reúne textos escritos entre 1960 e 1970, publicados anteriormente em periódicos nacionais e estrangeiros. O conto que dá nome à colectânea está sobremaneira vinculado a uma cena da vida do próprio Raduan, que admitiu numa entrevista precisar de *exorcizar* um episódio da sua infância que mantivera secreto: com oito anos ouve gritos de dor e agonia, de uma voz de mulher, vindos do quintal do vizinho. Não conseguindo, porém, ver nada nem ninguém, fecha-se no quarto durante a tarde, perturbado com essa vaga, mas mordaz apreensão.

De facto, o conto “Menina a caminho” retrata no seu final, uma situação de violência similar à que o pequeno Nassar registara, mas afirma-se, antes, como modelação e depuração desse episódio, literariamente deglutido e transformado numa narrativa que extravasa a semente do biográfico. Assim, acompanha-se o trajecto de uma menina pela cidade, sendo os episódios citadinos absorvidos com a distância e o estranhamento que o território da infância

lhe outorga, manifestados numa percepção fosca, de quem não entende totalmente o que vê e ouve durante o percurso.

A acção contínua de andamento é sugerida pelos verbos no gerúndio e motivada pelo cumprimento da tarefa de que a mãe a incumbira: entregar, ao senhor Américo, um vingativo insulto, referente à suposta homossexualidade do filho. A mensagem que a criança transporta, de resto bem exemplificativa da maledicência comezinha que abunda entre os vizinhos – e que pouco ou nada se conjuga com a inocência da sua tenra idade – parece ser um indício de um mundo que desconhece: o adulto.

Deste modo, e como se os sentidos da menina se apurassem para melhor compreender, o passeio provoca-lhe reacções e sensações diversas: desde medo, a espanto, e curiosidade, predominando uma retórica sensorial variada que acentua o estímulo dos sentidos, naquela que é uma descoberta.

A criança depara-se com um quadro pontuado por um ambiente sórdido e sexual, que “seios leitosos, explosivos” (*MC*, 18), “olhos cheios de safadeza” (*MC*, 16) compõem ou que vocábulos como “aquilo” materializam discursivamente, remetendo-nos para “algo do plano do não-dito ou, nesse caso, daquilo que não deve ser dito (...)” (Fernández, 2011: 39) e, portanto, apontando para uma realidade interdita à infância que discursivamente se encobre.

São, pois, sucessivas as cenas que aos olhos da criança se convertem em afrontamentos: o homem na barbearia, que tapado por um lenço branco, carregado de pêlos cortados mais parece um fantasma; as asneiras sucessivas proferidas numa zaragata na barbearia, ou um intimidante e cortante olhar da velha mestre-escola.

Além do mais, introduz-se uma referência de cariz político-crítico através do retrato dominante do ditador Getúlio Vargas, que frequentemente aparece, como quem controla autoritária e severamente a cidade e os seus habitantes. Mas se os sentidos devolvem à personagem infantil, figuras e cenários intimidantes, também lhe proporcionam sensações prazerosas, sob a forma do sabor de torrões de açúcar ou do agradável cheiro de couro numa selaria: “que cheiro de couro mais gostoso na selaria do seu Tio-Nilo!” (*MC*, 45).

Porém, percebemos que a ferocidade da rua se espalha até casa: a menina assiste à cena de violência do pai batendo na mãe. Seguidamente, e como espécie de marco de um estranho período de descoberta, a menina dirige-se à casa de banho e contempla, com um espelho, o próprio sexo. Contudo, logo depois, começa a brincar, reentrando na infância e, por extensão, na descoberta a que o acto de caminhar, novamente, convida.

Estas são, pois, acções repetidas, evocadoras de uma circularidade que inevitavelmente Nassar trabalha. De facto, em *Lavoura arcaica*, por exemplo, por meio do retorno de André a casa, e no final de *Um copo de cólera*, na imagem do regresso ao útero, já se trabalhava o simbolismo da forma circular, respectivamente, sob o viés do trágico e do perdão.

A colectânea *Menina a caminho* inclui ainda “Hoje de madrugada”, um conto praticamente desprovido de acção, a propósito de uma mulher carente de afecto, rejeitada pelo marido, que se detém na observação do “corpo obscuro” da companheira (Direitinho, 2017: 1).

Numa história em que muita informação está deliberadamente omissa, as imagens prevalecem e, como se de um quadro se tratasse, privilegia-se a cena dramática de uma mulher mendigando afecto, severamente recusada e retratada pelo marido – que dela compõe uma visão desencantada, numa caricatura pejorativa (ou tão somente sincera) da personagem feminina, condensada em expressões como “seios flácidos tristemente expostos” (*HM*, 69) ou “o traço de demência lhe pervertendo a cara” (*HM*, 69).

Prevalece no conto o cariz imagético, pelo que o estatismo construído pelo espaço confinado da diegese, bem como pelas poucas acções das personagens, a par do silêncio – a parca comunicação entre as personagens é feita através de bilhetes escritos – ajudam a compor quer a dor contida da personagem feminina quer o desprezo que o narrador lhe vota.

Na senda desta “distância da recusa” (Rowland, 2000: 1), *Menina a caminho* integra também o conto “O ventre seco”, no qual o narrador dá a entender o anúncio da separação de Paula, uma reivindicativa feminista, cuja juventude e ideais entusiastas, ele, “velho obscurantista” (*VS*, 78), confessa repudiar. A expressão que dá título ao conto contém uma explicação importante: “o ventre seco” trata-se, na verdade, de um insulto proferido por Paula dirigido à vizinha do lado, que descobrimos ser, afinal, a mãe do próprio narrador – quase misantropo ou simplesmente “incapaz de curtir gentes maravilhosas” (*VS*, 76).

A designação “ventre seco” assinala não só o fim da relação amorosa, mas também a já anterior separação entre mãe e filho, já que quando Paula inquire a vizinha sobre o narrador, esta, invariavelmente, responde “não conheço esse senhor” (*VS*, 82). Sendo esta a frase que o protagonista sugere que Paula passe a usar, após a ruptura, verifica-se uma paridade nos estatutos de ambas: as duas foram rejeitadas pelo mesmo homem.

Assim, a mútua designação de “ventres secos”, atribuída tanto à mãe do narrador quanto a Paula, remete-as para um pejorativo anonimato, já que passarão a ser consideradas pelo narrador como estranhas. Segundo Daiane Azevedo:

Ao pedir que Paula iguale sua resposta à de sua mãe, vista como ventre seco, o narrador sugere que a partir de então, sem ele, o ventre de sua interlocutora também havia de secar. Ambas, ao fim, tornam-se ventres secos, compartilhando a mesma contrapartida: portam-se ou se portarão como desconhecidas. (Azevedo, 2015: 93).

Desistir das relações afectivas pode, pois, equivaler a um total exercício dessa liberdade extrema que tantas vezes as personagens nassarianas reclamam e que, amiúde, as obscurece – como André, em *Lavoura arcaica*, que resvala para uma mórbida transgressão de certa matriz moral, culturalmente tida como inquestionável.

Noutros moldes, mas de modo análogo, o narrador de “O ventre seco” assume-se também como indivíduo na iminência de uma auto-marginalização, equivalendo, como alguns leitores têm feito corresponder, a um anúncio de desistência porventura próximo do abandono da literatura da parte do autor, que, na sua Fazenda do Lago, vive como uma espécie de eremita. Deste modo, a fala do narrador de “O ventre seco” bem podia pertencer ao próprio Raduan: “(...) já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio.” (*VS*, 79).

Já o texto “Aí pelas três da tarde”, dedicado ao amigo José Carlos Abbate, trata-se de uma brevíssima narrativa, que assume a forma de um conselho, dado o carácter enumerativo e a predominância de verbos no imperativo. Contextualizado num cenário de redacção de jornal onde se debatem os problemas que assolam o homem moderno, o conto é construído sobre a premissa do plano do hipotético, em forma de provocadora sugestão.

Abandonando o ambiente de trabalho, como quem rejeita o pensamento e as inquietações da modernidade, a personagem deve despir-se no quarto, livrando-se do peso, metaforicamente aprisionante, das roupas, espécie de “vestimenta falsa e opressora que encontramos [também] em *Lavoura arcaica*” (Perrone-Moisés, 1996: 76), para posteriormente passar pelos familiares – tratados, sugere-se, com condescendência – e finalmente, se deitar com regozijo, e de olhos fechados, descansar, saboreando o embalo do mundo, num alienado alheamento:

[...] dê um largo “ciao” ao trabalho do dia, assim como quem se despede da vida [...] suba sem demora ao quarto [...] tirando a roupa do corpo como se retirasse a importância das coisas [...] e se achegue, depois, com cuidado e ternura, junto à rede languidamente envergada entre plantas lá no terraço. Largue-se nela [...] goze a fantasia de se sentir embalado pelo mundo. (*TT*, 87).

“Mãozinhas de seda”, dedicado a Octávio Ianni, foi escrito para a secção “Inédito” dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, apesar de ter sido diplomaticamente substituído, pelo próprio autor, por “Hoje de madrugada”. No conto delineia-se uma postura algo irónico-crítica – a mesma que o próprio Nassar mantém em relação à crítica literária, satirizando o seu papel, e que exprime em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*.

Isto porque as “mãozinhas de seda” tanto caracterizam as delicadas mãos das senhoras de Pindorama que usam a pedra-pomes como parte de um ritual de beleza, como preparação para o Baile de Primavera de modo a suavizarem as suas mãos, quanto podem ser entendidas como uma “desdenhosa referência às hábeis mãozinhas dos intelectuais entregues ao rendoso comércio do prestígio” (Azevedo, 2015: 59).

O diminutivo em “mãozinhas”, nos respectivos casos, suaviza e caricatura, parecendo destilar a própria recusa nassariana face ao *status quo*: “(...) o conto em questão encerra o livro pontuando uma crítica ríspida ao universo intelectual, do qual o seu narrador busca se esquivar, silenciando-se na superfície (e no subsolo) do texto.” (Azevedo, 2015: 58-59).

A recente re-edição de *Menina a caminho*, publicada em Portugal, inclui ainda textos até então inéditos no nosso país, reunidos num conjunto denominado “Safrinha”, composto por dois contos e um ensaio.

No primeiro conto, que integra “Safrinha”, intitulado “O Velho”, retrata-se a ambiência vivida na casa de um casal de idosos que aluga quartos, sendo que, sobre um dos inquilinos, um jovem advogado, “colector zeloso e correcto” (V, 104), começam a recair estranhos rumores. Preocupado, o velho, cujo nome não chegamos a conhecer, começa a ficar intrigado com os boatos, com a figura que observa insistentemente a casa ou mesmo com o intenso cheiro a perfume feminino que identifica nas divisões. O velho convive intrigadamente com os estranhos acontecimentos que se passam debaixo do seu tecto, subvalorizados pela esposa, que, com desdém, satiriza as suas suspeitas: “Andam dizendo coisas por aí... Vão acontecer coisas... estão acontecendo coisas em nossa casa... Peste de velho!” (V, 123).

Afinal, o trabalho brioso do jovem colector parece prejudicar alguém, pelo que, de forma a ser mais negligente no seu trabalho, e, assim, beneficiar outrem, é chantageado por intermédio de uma sedutora mulher.

À mesa, num dos jantares em casa do velho, o barulho do furioso arranque de um carro e a confissão do colector à mesa deslindam o mistério: não pode resistir à chantagem daqueles que o perseguem, sob pena de o matarem.

Posteriormente, a visão de um braço de mulher enleando o jovem colector constrói, simbolicamente, a inevitável cedência ao mesmo tempo que se constrói uma imagem que permite a exploração, simultaneamente subtil e assertiva, da sexualidade.

Constrói-se, até ao final da narrativa, um clima de tensão e suspense, numa linguagem rendida à descrição, sugerindo-se que algo mais pode, ainda, vir a acontecer com o advogado. A menção à espera pode também simbolizar a aproximação da morte, o tempo suspenso de uma vida, como a do velho, próxima da finitude. Nesse sentido, o drama do seu inquilino fora, também, uma forma de atenuar a espera pela morte e de colorir os dias: “O céu, como um fruto, está maduro. E há em tudo um clima silencioso de espera” (*V*, 124).

O segundo conto, “Monsenhores”, igualmente misterioso, acompanha, por breves momentos, uma mãe de família, dona Ermínia, preparando o jantar para os seus filhos, até que um rapaz, a mando de Luca, o pai do seu afilhado Dininho, a chama com urgência. A partir daí, a atmosfera torna-se obscura e enigmática e até a narradora, dona Ermínia é invadida pelo pressentimento de que algo sinistro aconteceu com Dininho.

A visão dos monsenhores murchos na casa de Luca potencia a recordação de um episódio: a última vez em que vira Lucila, a mãe de Dininho, apática, apanhando as flores. A imagem criada deixa já latente um clima de estranheza, mantido ao longo do conto, e que as flores murchas indiciam. Predominam ainda descrições de vestígios, como o pijama e os sapatos de Dininho encontrados no quarto da mãe, que como pistas vão desnudando, apenas parcialmente, a trama. Porém, nada é explicado inequivocamente: sabemos, apenas, que Lucila dormia com o filho, e, portanto, separada do marido.

Sugere-se um suposto envolvimento entre mãe e filho ou, pelo menos, aquela que parece ser a leitura – equivocada ou certa – de Luca, que, eventualmente, movido pelo ciúme, envia Dininho para um colégio interno. A dúvida adensa-se em relação à possibilidade de incesto: Ermínia pensa em “coisas escabrosas” (*MC*, 138) e Luca refere “coisas que não ousa falar” (*MC*, 139).

Além do mais, a condição feminina é também trabalhada no conto. Ermínia não deixa de relembrar aspectos de seu quotidiano, e constantemente se recorda daquilo que o marido, Miro, dizia ou pensava, acentuando-se nesta rememoração dos pensamentos do esposo, a posição de domínio por ele detida em relação a uma mulher subjugada.

No final do conto, a afirmação de Lucila e Ermínia parece, novamente, apontar para a submissão de ambas em relação aos respectivos maridos, já que as duas asseveram em tom de lamúria: “(...) nós não passamos de umas fêmeas menstruadas (...)” (*M*, 397).



Assim, parece semear-se a possibilidade do incesto não passar, afinal, de uma infundada suspeita do marido ciumento. No entanto, ao jeito bem nassariano, a ambiguidade e dúvida enraízam-se no discurso e quaisquer conclusões categóricas parecem carecer de provas.

Quanto ao já referido ensaio “A corrente do esforço humano”, fora antes publicado em 1987, pela editora Suhrkamp, inserido numa colectânea de ensaios e depoimentos de escritores latino-americanos sobre a Europa, sob o título *Lateinamerikaner über Europa*, e organizado por Curt Meyer Clanson, tendo sido, recentemente, traduzido para português, integrando também a colectânea *Menina a caminho*.

Neste ensaio, reservado para o final da obra, expõe-se uma certa faceta traumática do Brasil em relação a uma Europa ironicamente considerada pelo autor como sumamente civilizada e hegemónica, pelo que se identificam, com sarcasmo, os resquícios de uma ideologia colonialista da perspectiva de quem a exerce e de quem a sofre. É de notar a convivência com a composição de uma espécie de identidade cultural vinda e formada no estrangeiro.

Assim, de teor politizante e engajado, dotado de uma linguagem directa ao assunto e objectiva, o texto é construído sob moldes temáticos e linguísticos bem diferentes dos que sustinham os polidos contos que anteriormente se liam.

Deste modo, o título “A corrente do esforço humano” é, talvez, o que de mais literário o texto ensaístico possui, pelo que o surgimento deste ensaio neste volume, composto na sua maioria por textos ficcionais, parece-nos algo abrupto, ainda que a sua elaboração reflexiva seja sobremaneira original. Alternando entre pinceladas de humor e uma cáustica ironia, Nassar envereda pelo terreno sensível que é o contacto e hibridismo entre diferentes culturas.

Chegados ao fim do trilho dos textos de *Menina a caminho*, convém aludir a uma leve esperança de se poder ler mais do autor paulista, já que, recentemente, num encontro promovido pela revista *Cult*, Raduan confessou o desgosto amargo com que ficara por não ter escrito uma história “pronta na cabeça” e intitulada “As três batalhas”, sobre a relação entre um menino e um velho. Inicialmente, este texto fora pensado enquanto complemento de *Menina a caminho* – chegando a ser levantada a possibilidade de ser filmado por Luiz Fernando Carvalho. Permanece, assim, a ânsia de Augusto Massi e a dos leitores nassarianos de ler, pelo menos, mais uma história de Raduan Nassar (Massuela, 2017:1).

Revistos sucintamente os títulos do autor, convém referir que foi recentemente editada, por ocasião do aniversário de 30 anos da editora, a sua *Obra completa* pela Companhia das Letras, que consagra Raduan Nassar: um autor que usa as palavras com parcimónia e critério.

De facto, segundo o amigo de longa data, José Carlos Abbate, o dom de Raduan é o de dizer muito em poucas páginas (Abbate, 1996: 16).

Ora, é precisamente esse raro talento de quem concilia precisão e polissemia na linguagem, que lhe outorga um lugar particular no âmbito da literatura brasileira e universal, ao mesmo tempo que desmistifica a ideia de que a consagração do escritor implica, para além de qualidade literária, uma considerável quantidade de obras publicadas.

Porém, o usufruto desse lugar de consagração e reconhecimento é substituído pelo autor de escassas mas polidas palavras, por uma vida aparentemente destituída da produção literária. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, o autor admitiu nada mais ter escrito, desde então, tendo apenas nas gavetas certos textos, que sugere serem de cariz erótico, mas aos quais não reconhece valor literário.

Recentemente, Nassar reconheceu também, perante a pergunta da plateia num encontro promovido pela revista *Cult*, que “um sentimento muito forte de fracasso” o teria motivado a abandonar a literatura: “Eu era um autor encalhado. Não vendia, estava totalmente esquecido” (Massuela, 2017: 1). Na verdade, já em 1984 anunciara o abandono da literatura – sendo que aos quarenta e oito anos, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, revela a intenção de, inesperadamente, encerrar a sua produção literária, numa altura de crescente prestígio literário.

De facto, o autor nada publica desde os anos noventa. É também por essa altura que Raduan Nassar doa um dos seus terrenos para a construção de um *campus* de uma universidade pública, a Universidade Federal de São Carlos, trocando o manejo da palavra pela agricultura e criação de gado, às quais se parece dedicar até hoje, como já foi dito, recolhido numa fazenda, no interior de São Paulo.

Há nele, além do artista, uma espécie de vertente de homem-artesão, porventura espelhado em *Lavoura arcaica*, em expressões como “escola de meninos-artesãos” (LA, 67), “uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão” (LA, 49), “as palmas prudentes de velhos artesãos” (LA, 59), ou no “artesão severo” (MC, 47) de *Menina a caminho*. De facto, Raduan chega a afirmar a sua preferência pela criação de galinhas em relação à criação artística, vivendo quase alheado do resto do mundo, entre afazeres rurais.

Entretanto, a crítica literária premeia, discute, classifica e escrutina a obra nassariana que, no seu conjunto, conta já com diversos prémios. De referir são o prémio “Coelho Neto” para romance, da Academia Brasileira de Letras, atribuído em 1976; “Jabuti” da Câmara Brasileira do Livro na categoria de Autor Revelação, atribuído em 1976; prémio Ficção para *Um copo de cólera* de 1978; prémio “Revelação” e “Menção Honrosa” da Associação

Paulista de Críticos de Arte (APCA) atribuídos em 1978, bem como o segundo lugar no “Prêmio Walmap”.

Em Março de 2016, Raduan Nassar tornou-se semifinalista de um prestigiante prêmio literário do Reino Unido, o “Man Book International Prize” com *Um copo de cólera*, traduzido por Stefan Tobler (Chacoff, 2017). Recentemente, o autor brasileiro foi ainda galardoado com o prêmio “Camões” (2016), tendo o júri sublinhado a qualidade temática e formal da obra, enfatizando a qualidade da sua linguagem:

Através da ficção, o autor revela, no universo da sua obra, a complexidade das relações humanas em planos dificilmente acessíveis a outros modos do discurso; o uso rigoroso de uma linguagem cuja plasticidade se imprime em diferentes registos discursivos verificáveis numa obra que privilegia a densidade acima da extensão. (Süssekind *et al apud* Lucas & Queirós, 2016: 1-2)

Também o escritor português António Lobo Antunes se mostrou particularmente satisfeito com a consagração de Raduan Nassar por meio do prêmio “Camões” – que considera, até, atribuído tardiamente àquele que reconhece como um notável escritor: “Já o deveria ter recebido há muitos anos. Tem muito talento e é um grande autor.” (Lobo Antunes *apud* Silva, 2016: 2).

Tal talento reflecte-se na originalidade de *Lavoura arcaica*, já que Nassar, espécie de Bartleby da sua geração, evoca um “I would prefer not to”, recusando-se a cair nas malhas de um texto sobremaneira interventivo, repetindo os moldes literários de tantos outros autores, e criando uma obra incomum no contexto de grande parte da literatura publicada nos anos setenta, e que passamos a rever brevemente.

Falamos, afinal, de uma época de consolidação da indústria cultural e de desenvolvimento dos meios de comunicação social. Assim, grande parte da literatura deste período não é alheia a este contexto, pelo que absorve e trabalha as peculiaridades de um Brasil em constante progresso industrial e tecnológico, daí tantas vezes a opção por uma linguagem devedora da instantaneidade televisiva.

Por outro lado, este é também um país assolado pela ditadura, impedido do direito basilar da liberdade. Afinal, mantém-se o clima de medo e repressão, ainda que sob a eufemística designação de “democracia relativa”, sob a chefia de Geisel – o sucessor de Garrastazu Médici, cujo governo fora já marcado pela violência, sobretudo nos chamados “Anos de Chumbo” da Ditadura Militar no Brasil. As manifestações de uma implacável

autoridade perpassam até a linguagem, no famoso slogan, raiando a ameaça: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Assim, facilmente se compreende que as novelas e romances deste período tendam para uma certa absorção e captura do progresso tecnológico e, por outro lado, das vicissitudes de um regime ditatorial.

Deste modo, muitos romances desta época parecem ser, no dizer da crítica Maria Tai Wolff, “montagens de fragmentos isolados” que reproduzem os “flashes de informação” dos média e ensaiam a tentativa de captação do instantâneo e do efêmero, reconhecidos à publicidade e ao cinema, ao mesmo tempo que urdem uma crítica, de modo mais ou menos subtil, ao regime ditatorial e à sociedade de então (Wolff, 1985: 63-69). De entre o conjunto dessas obras nas quais se tece um escrutínio da realidade social, merecem menção os contos de Paulo Emillio Salles Gomes, Victor Giudice e Rubem Fonseca, da estética do Brutalismo – traçando um retrato contundente da violência no Brasil.

Nos contos de Rubem Fonseca, o fundador desta tendência estética, é significativa a violência oriunda de várias formas de poder, por meio de um viés hiper-realista que toma de empréstimo a linguagem dos média.

É o caso de volumes de contos como *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979), dotados de narradores que nos dão conta “sem mediações explicativas ou paternalistas, dos atos da fala social marginalizada, tornando-a comunicável”, e cujo estilo objectivo se nota no predomínio de diálogos, em céleres ritmos narrativos e por meio de uma linguagem que ultrapassa a convenção. São contos regidos por “uma procura do sentido do humano, ou melhor, do animal humano no mundo contemporâneo” (Bueno & Miranda, 1999: 443).

Igualmente dignos de referência são os contos de João Antônio, cronista da cidade e retratista por excelência da malandragem de São Paulo, elegendo como protagonistas personagens marginais, como prostitutas ou os chamados malandros. Estreou-se em *Malagueta, perus e bacanaço* (1963), atingindo um sucesso imediato, seguindo-se um período de estagnação de treze anos, rompido com a publicação de *Leão-de-chácara* (1974), que marca o seu retorno à cena literária e o princípio daquela que viria a ser uma extensa produção. Efectivamente, tanto a escrita de Rubem Fonseca como a de João Antônio ocupam um lugar matricial no panorama literário brasileiro desta época:

Dans les années soixante-dix, quand les semences lancées par João Antônio e Rubem Fonseca donnèrent naissance à un mouvement qu’on a appelé “le boom du conte brésilien“, représenté par des auteurs comme Sérgio

Sant'Anna, Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo. Le climat de violence qui imprègne leurs oeuvres reflète la répression politique [...] (Pinto, 2005: 39).

De referir também a obra da romancista e contista Lygia Fagundes Telles, em cujos romances como *Ciranda de pedra* (1955), *Verão no aquário* (1964), ou *As horas nuas* (1988), entre outros, predomina uma linguagem translúcida e tensa, personagens sem rumo e, sobretudo, uma problemática e ambígua dimensão psicológica construída de modo particularmente notável.

Alguns dos seus títulos de livros de contos mais relevantes são: *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *Histórias do desencontro* (1958), *O cacto vermelho* (1949), *Antes do baile verde* (1970) – narrativas nas quais Alfredo Bosi reconhece uma “linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte, sendo, porém, na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos” (Bosi, 1977: 474). Além disso, é ainda de referir *Seminário dos Ratos* (1977), já que o conto que titula o volume é uma alegoria sarcástica da ditadura.

De facto, amiúde se usa o termo “realismo intimista” para descrever a sua obra. Numa escrita tantas vezes povoada pelo insólito e pelas marcas do fantástico, constrói-se uma densa reflexão que flui num “estilo fluente e desartificial” que, por exemplo, o conto “As formigas” (1978) condensa (Moisés, 2005: 545). Alguns dos temas predominantes na construção da discursividade tellesiana são a crueldade, o egoísmo e os “desencontros amorosos, familiares e amicais”. Desenham-se imbróglios sentimentais que ocasionam “combinações de seres humanos que são produto do acaso” e “substituições egoístas de parceiros” (Santiago, 2006: 198).

Como contista destaca-se também Dalton Trevisan, considerado um mestre na criação de histórias breves. São fundamentais na sua produção *Novelas nada exemplares* (1959), *O vampiro de Curitiba* (1965), *A guerra conjugal* (1969), *O rei da terra* (1972), *A faca no coração* (1975), *Abismo de rosas* (1976) e *Meu querido assassino* (1983). Entre os seus temas predilectos estão adultérios, crimes, violações, amores não correspondidos, paixões de bordel – com traços de um intenso erotismo e de uma “compulsão kitsch”, de novo, e tantas vezes, modelados em imagens-fragmentos, que conduzem a uma desagregação da unidade do retrato social (Bueno & Miranda, 1999: 443-446).

De referir são também as obras de Pedro Nava como memorialista, que revelam um profundo escrutínio social, combinando, muitas vezes, a narrativa autobiográfica e as

memórias com características do romance – numa imbricação de real e ficção, como é o caso de *Bau de Ossos* (Villaça, 2007: 70). O registo memorialista de Nava reforça o espaço de resistência literária deste período e favorece o debate das relações entre sujeito e discurso, sujeito e organização sociopolítica (Bueno & Miranda, 1999: 443-446).

Substancialmente diferentes dos autores já referidos, mas igualmente relevantes, são os autores da poesia marginal, da chamada “Geração Mimeógrafo”, surgida em meados dos anos 70, logo depois do Movimento Tropicalista, e cujo nome é devedor da tecnologia mais acessível então em voga, usada para a difusão dos seus textos: o mimeógrafo.

A opção pelos mimeógrafos prende-se com a vontade de não ceder ao sistema editorial em vigor. Tal como Messeder Pereira advoga, tal relaciona-se com o sentimento de incompatibilidade institucional, materializada, por exemplo, na recusa de certos empregos considerados burocráticos, e na negação de uma diferença entre o trabalho e o tempo livre.

A sua obra começou a ser conhecida graças ao lançamento da importante antologia *26 poetas hoje*, organizada em 1975 por Heloísa Buarque de Hollanda. Deste grupo de autores, destacam-se Wally Salomão e António Carlos Brito, conhecido por Cacaso, a par de Afonso Henriques Neto, Geraldo Carneiro e Chacal.

Também o poeta curitibano Leminsky, bem como a poetisa, tradutora e ensaísta Ana Cristina César são exemplos de escritores associados a este momento da poesia brasileira, mas as suas influências são tantas, e a sua originalidade tão ampla, que filiá-los em demasia a um movimento poderia ser redutor. Nesse sentido, Rómulo Valle Salvino afirma em relação a Leminsky:

O próprio autor do *Catatau* já foi arrolado como participante do grupo marginal, mas certamente não é correta essa inclusão; com sua trajetória extremamente pessoal, ele deve ser visto mais como uma espécie de índice de todos os trajetos e definições da poesia do período: surgiu num veículo de matriz concretista (*Invenção*), praticou uma poesia de evidente índole visual, flertou com a Marginália, contribuiu com revistas de várias tendências, assumiu um papel ativo na música popular, em parceria com nomes como Caetano Veloso e Moraes Moreira. (Salvino, 2000: 20).

Leminsky, com a sua peculiar experimentação da linguagem em níveis radicais, cria também o chamado “poema instantâneo”, cuja estrutura deve muito quer ao concretismo quer ao coloquialismo anárquico de Caetano Veloso e Torquato Neto. O poeta publica muitos dos seus poemas em inúmeras revistas como *Código*, *muda* e *corpo estranho*, sendo que, só anos mais tarde, em 1983, publica aquela que é considerada a sua melhor colectânea: *Caprichos & relaxos*.

Também a obra notável de Ana Cristina César ocupa um lugar muito sério, nem sempre atribuído aos textos de outros autores da poesia marginal e de cujos títulos destacamos *A teus pés* (1982). Na sua escrita, são de salientar temáticas de peso, como a confissão e encenação do eu, bem como a afirmação de um olhar estético – que sobremaneira advém de um autor que muito aprecia, Baudelaire, a par de influências de autoras da literatura inglesa como Emily Dickinson, Sylvia Plath e Katherine Mansfield.

O fingimento é outra das características mais constantes dos textos de Ana Cristina, construídos numa renovada atmosfera da “premência, quase teatral, de ser íntima” (Freitas Filho, 1999: 10), demonstrando uma originalidade assinalável no tratamento de grandes temas.

Além disso, diferentemente das gerações anteriores, este conjunto de autores parece estar consciente da impossibilidade ou da dificuldade de transformar, de alguma forma, a dura realidade política e social de então – o que não invalida o tratamento destas temáticas, mas antes lhes renova o perfil.

Parecem então desvanecer-se os “projectos utópicos da modernidade” que dão lugar a uma visão presentificada que fixa as “frustrações históricas” (Bueno & Miranda, 1999: 453) - através da tematização da política, dos direitos humanos, do sexo, ou de uma reflexão metaliterária por meio da exploração de uma posição crítica em relação à sua própria literatura e à de outrem: “A poesia marginal apresenta tanto um humor paródico em relação a textos de poetas consagrados quanto uma imagem corrosiva e negativa de seu próprio trabalho” (Bueno & Miranda, 1999: 453).

Uma das áreas em que os autores marginais mais inovaram foi o “desenvolvimento de uma linguagem aparentemente antiliterária e antiprogramática, na qual o coloquialismo e o ‘método’ de anotações do cotidiano dava o tom”, para além da importância do, hoje consensual, humorismo (Hollanda, 2003: 283).

Contudo, mais do que a postulação de tendências, preceitos literários, ou linguagens dissecadas e convertidas em rígidas escolas literárias, o que se verifica na “Geração Mimeógrafo” são, sobretudo, produtos do pensamento e da criatividade individual e única de cada autor. Daí o resultado ser um leque de textos bem diferentes entre si.

A revisão do mais proeminente contexto literário deste período, guiada pela necessidade de contextualização da obra nassariana em causa – e que entendemos ser, necessariamente, parcial e incompleta –, permitiu-nos perceber que muitas obras se constituem como meio de resistência ao regime, orientando-se para a denúncia, bem como para a urgente necessidade de consciencialização, eventualmente reactiva, do povo brasileiro.

Assim, consideramos útil a classificação estabelecida por Silviano Santiago em *Vale quanto pesa*, ao abordar as características da literatura desta fase – ainda que, porventura, se trate de uma divisão estrita, focada apenas em determinadas manifestações literárias do período, e na qual, certamente, não cabem todas as *nuances* a que o literário, avesso a classificações, se presta.

Nesse sentido, importa lembrar que a chamada literatura de compromisso parece incorporar, de forma geral, segundo Silviano Santiago, o viés jornalístico e alegórico. O crítico refere ainda uma terceira tendência que encontra terreno na substancial publicação, durante o período da ditadura, de relatos autobiográficos. Vejamos, brevemente, as características de cada uma destas tendências.

A tendência de uma literatura de cariz mais jornalístico parece privilegiar o mimético e o fotográfico. Em suma, prioriza-se a reprodução da realidade brasileira, sendo o protagonismo outorgado, na maioria das obras, à mensagem, muitas vezes por meio de uma linguagem directa, com vista a uma compreensão imediata e à eventual denúncia de uma série de atrocidades cometidas e ocultadas pelo regime.

Como se pode imaginar, frequentemente os autores viam as obras deste teor mutiladas ou mesmo proibidas pela censura. Ainda que recorressem a ínvios meios para publicar e usassem até nomes falsos, corriam sempre o risco de prisão. Deste modo, grande parte das obras desta época plasmava aquilo que os meios de comunicação social, como a televisão, suprimiam, tendo no subgénero romance de reportagem a sua máxima expressão.

Em *Tal Brasil, qual romance* Flora Süssekind constata aquilo que considera, de modo geral, uma certa retoma de uma tradição de hegemonia literária dos preceitos do realismo-naturalismo, ainda que em moldes distintos. Efectivamente, em determinadas obras, o leitor é conduzido a “olhar o fato ficcional em analogia à própria realidade” porquanto se tende a radiografar, amiúde, o país: através da captação de sintomas e mazelas nacionais (Süssekind, 1984: 37-38).

Em muitos casos, a obra não se esgota nesse escrutínio político-histórico do país e são vários os autores que assumem esse compromisso político, como cerne ou parte integrante da sua obra, com lucidez, argúcia e, em alguns casos até ironia. É o caso de, por exemplo, *Aracelli, meu amor* (1976) de José Louzeiro, que conta a história do assassinato e suposta violação de uma menina de oito anos, cujos culpados nunca foram julgados.

De modo análogo, também a obra *Em câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós, reflecte criticamente sobre as estratégias de guerrilha e o uso da tortura, a par da narrativa



autobiográfica *O que é isso companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira, na qual um sujeito expõe as suas vivências e experiências de prisão, tortura e exílio, ao mesmo tempo que denuncia a violência do regime ditatorial de então (Campelo, 2014: 25).

Além desta vertente, de que as referidas obras são representativas, haveria ainda uma outra: a alegórica. Segundo Silviano Santiago, inscrever-se-iam aqui, sobretudo, textos filiados ao realismo mágico, que metaforicamente tinham o intuito de criticar de modo escondido, retratando situações passíveis de censura (Santiago, 1989: 33).

Deste modo, a alegoria permitia uma forma alternativa e encoberta de denúncia, exigindo dos seus autores perspicácia e habilidade para mascarar eventuais situações reais, passíveis de crítica. Note-se o modo como na canção de Chico Buarque e Milton Nascimento intitulada “Cálice”, o próprio título, homónimo de “Cale-se”, bem como o refrão “Pai, afasta de mim esse Cálice” sublinham a recusa de uma certa ordem vigente, numa alusão à censura que na letra da música se desenvolve.

Dentro desta vertente alegórica destacamos ainda *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976) de Osman Lins, sobre um professor de secundário tentando interpretar a obra escrita pela amada e cujo título coincide com o do próprio romance – destilando laivos da metarreflexão desenvolvida. Opera-se, pois, uma “integração orgânica de todos os elementos vulneráveis à invenção, obtida pela sua elaboração lúcida e clarividente, pela experimentação que se critica a si mesma” (Araújo, 1977: 90).

*A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector possui, igualmente, um cariz alegórico e crítico, na medida em que nela se reconhece uma certa denúncia da miséria da classe social a que a protagonista pertence. Ao mesmo tempo desenvolve-se uma reflexão metaliterária, já que o narrador dá conta do processo de criação literária da narrativa que lemos: a história da cândida Macabéa, possibilitando a problematização da questão do “compromisso literário” no Brasil por meio da dificuldade de Rodrigo em encontrar a expressão mais adequada à narração da história da protagonista nordestina – equivalente à dificuldade ou impossibilidade do escritor ou intelectual brasileiro de falar do povo de modo convincente.

De facto, a tessitura textual de muitas das obras serve-se destes pressupostos e, por isso, investe em estruturas pouco lineares que plasmam um viés crítico. Assim, o discurso adapta-se às condicionantes de um tempo em que a barbárie tenta emudecer a liberdade de expressão de quem narra. Daí que próximas desta tendência alegórico-crítica, estejam, por exemplo, algumas obras de Ignácio de Loyola Brandão, nomeadamente *Zero* – um romance

fragmentado e desconexo, com variadas *nuances* de tom, em conformidade com um narrador esfomeado e assustado (Perrone-Moisés, 1976: 99-101).

De modo elíptico estabelece-se uma crítica à ditadura no romance *A festa* (1976), romance-reportagem, estruturado numa lógica episódica. Nesta obra de Ivan Ângelo manifesta-se o carácter fragmentado através da encenação da ideia de um mundo estilhaçado, onde os indivíduos enfrentam o caos de uma sociedade brasileira que, pelas vicissitudes histórico-sociais, não mais pode ser apreendida na sua totalidade e congruência, mas apenas esparsamente (Rissardo, 2013: 3).

Substancialmente diferente de todas estas obras, e por motivos de ordem vária, é *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar. Neste caso, a interpretação política é apenas uma das muitas vertentes de sentido que a obra possibilita. De facto, é plausível uma leitura da obra em relação com a realidade brasileira – e, nesse caso, a rebeldia de André contra a ordem paterna seria análoga a uma eventual, e decerto almejada, revolta do povo brasileiro contra a ditadura.

Porém, não existem no texto indícios claros que nos permitam, inequivocamente, estabelecer essa conexão. Daí que, segundo Leyla Perrone-Moisés, a originalidade da obra de estreia de Raduan Nassar resida, em parte, na substancial distância da metáfora em relação à realidade política:

a originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores da sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos de poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem que não faz concessões à mensagem (Perrone-Moisés, 1996: 9).

Tal leitura vinculada à interpretação política figura também na crítica estrangeira. Thomas Sträter, professor de literaturas ibéricas na Universidade de Heidelberg e crítico literário, em *Neue zürcher zeitung*, um importante diário suíço escrito em alemão, no artigo “Oriente brasileiro: a narrativa de Raduan Nassar sobre o Filho Pródigo”<sup>1</sup> foca-se numa leitura da obra em estreitas relações com a realidade político-histórica: vendo nela “uma

---

<sup>1</sup> Optámos por manter, neste caso, o título traduzido do alemão para o português, tal como se apresenta no artigo citado.

alegoria atemporal de uma espécie de época que inaugura a liberalização sob a ditadura” (Sträter, 2004 *apud* Zilly, 2009: s.p [tradução de Zilly]).

Assim sendo, e apesar da qualidade literária ser transversal a todas as obras nassarianas, *Lavoura arcaica* ocupa uma posição de destaque. Esta versão transfigurada da parábola do filho pródigo é, afinal, considerada a obra-prima do autor, cujo lirismo não se repete, pelo menos com a mesma intensidade, noutras das suas obras, e cujo valor vem sendo distinguido por diversos e sonantes nomes da crítica literária brasileira e estrangeira, em inúmeros artigos e ensaios.

No próximo subcapítulo passamos em revista os tópicos fundamentais da crítica ao romance, que, como longínquos murmúrios, chegam ao autor, isolado do meio académico e avesso às dissecações dos críticos.

### **A crítica murmura**

Convém, portanto, a propósito do romance, rever, de forma geral, o que alguns dos mais eminentes críticos têm vindo a afirmar e reiterar sobre *Lavoura arcaica*, notando ainda a preponderância de determinados tópicos nas discussões críticas.

Antes de mais, uma dificuldade parece unânime entre a crítica: a de enquadrar a obra no âmbito da literatura brasileira deste período, outorgando-lhe um lugar à margem. Por outro lado, merece reflexão o género híbrido do romance, na fronteira entre prosa e poesia. É igualmente alvo de discussão a qualidade poética que percorre o discurso e que se manifesta tanto a nível conteudístico quanto formal – evidenciando-se a relevância estética e semântica da linguagem. Dada a profusão de significações, alusões e influências do romance, diversas leituras reflectem a diversidade a nível literário, cultural e religioso que torna indiscutível a riqueza da obra.

Entre as críticas que acolhem *Lavoura arcaica*, em datas próximas da sua publicação, destacamos, consoante os tópicos abordados, alguns artigos, recensões, bem como algumas teses que, elogiosamente, saúdam o romance.

Em primeiro lugar, quanto às temáticas presentes na obra, José Carlos Abbate, em *Jornal da semana* (1976), aponta a reflexão humanística tecida por meio de uma apropriada metáfora, a de uma família fortemente patriarcal, fornecida por uma linguagem densa, repleta de raros símbolos e imagens:

A impressão mais forte que fica após a sua leitura é que se trata de uma reflexão excepcional sobre a marginalização do homem na sociedade – e onde a família patriarcal no caso, funciona como perfeita metáfora. [...] Reflexão acompanhada de uma linguagem singular, cheia de densidade, tensa, musical pelo seu ritmo que nunca perde o tom e com a utilização incomum de símbolos e imagens que colocam este livro de estreia como um dos mais sérios e vigorosos da moderna literatura brasileira (Abbate, 1976 *apud* Abati, 1999: 21).

Também o sociólogo e professor Octávio Ianni, na revista *Movimento*, no artigo “Prece, sermão e diálogo”, aponta, como temáticas de peso em *Lavoura arcaica*, a liberdade e vontade do indivíduo em relação a um mundo culturalmente regrado (Ianni, 1976 *apud* Abati, 1999: 23) que na revolta de André contra o patriarcado toma forma.

Ainda sobre a componente reflexiva do romance, Torrieri Guimarães em *Folha da Tarde*, no artigo “Bilhete a Raduan Nassar” esclarece sobre a riqueza semântica do romance, discorrendo, por exemplo, sobre a ambiguidade e contradições advindas da família e do universo patriarcal de *Lavoura arcaica*, referindo ainda a crítica aos costumes (Guimarães, 1976 *apud* Abati, 1999: 23).

Afinal, a família de *Lavoura arcaica* assume-se como instituição paradoxal, fonte de afecto e austeridade, numa atmosfera culturalmente híbrida. Daí que o crítico Alceu Amoroso Lima destaque, na coluna “Romances”, no *Jornal do Brasil*, a riqueza de influências do romance: o tom trágico, bem como a brasilidade em perfeita consonância com uma universalizante tradição clássica mediterrânica. O mesmo crítico nota ainda que, em momento algum, a prosa é verborreica ou o lirismo meramente decorativo, considerando *Lavoura arcaica* uma novela trágica que elogia amplamente como obra “impressionante e magistral” (Lima, 1976 *apud* Abati, 1999: 19).

Em relação à dicotomia dos pólos arcaico e moderno presente na obra, o escritor Aguinaldo Silva, em “O filho pródigo retorna. Mas a casa já não é a mesma”, nota o modo singular como o autor reconfere originalidade a uma história já conhecida, a parábola do filho pródigo (Silva, 1976 *apud* Abati, 1999: 24) naquilo que nos parece um frutuoso aproveitamento crítico da parábola.

Este aspecto é também constado pela professora e crítica literária brasileira Bella Josef, em “Incansável lavoura em busca de redenção” (Joseff, 1982 *apud* Abati, 1999: 26) ao apontar o modo como o arcaico e o moderno habilmente se conjugam na obra. No mesmo sentido se pronuncia a crítica Maria Tai Wolff, no artigo “Em paga aos sermões do pai: *Lavoura arcaica* by Raduan Nassar”, reforçando o bem-sucedido trabalho de Raduan Nassar

na experimentação dos limites da linguagem, ao conferir um novo uso ao sermão (Wolff, 1985: 69).

Quanto ao género híbrido do romance, são de destacar as considerações do escritor e tradutor Modesto Carone em “Lembrete para a leitura de estranha lavoura de Raduan Nassar”, artigo onde, além de constatar a dificuldade que a maioria dos leitores pode encontrar na obra, discorre sobre questões de género – caracterizando *Lavoura arcaica* como uma obra entre prosa e poesia: um romance lírico, no qual convivem harmoniosamente tanto as características tradicionais da narrativa, como a linguagem que se reconhece à poesia – aliadas à transfiguração do real que ela opera (Carone, 1976 *apud* Abati, 1999: 18).

Também o sociólogo e escritor Octávio de Faria, que se destacou com a publicação de *A tragédia burguesa* e como ensaísta – com a obra *Dois poetas: Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes* –, escreveu um texto sobre a obra de Nassar, intitulado “Raduan Nassar escritor”, onde revela dificuldades em classificar taxativamente a obra segundo os géneros literários convencionais, hesitando ainda em enquadrá-la no âmbito da literatura brasileira, sobretudo no contexto literário brasileiro da sua época de publicação. Assim sendo, Octávio de Faria corrobora a ideia de lugar isolado e original que a crítica comumente tem atribuído ao escritor paulista (Faria, 1976 *apud* Abati, 1999: 40).

Colocando o romance estudado num plano similar ao de outros grandes autores da literatura internacional, como Virginia Woolf, o crítico Hélio Pólvora em “Fatalismo de sabor dostoievskiano” reconhece, pelo processo psicológico e seu cruzamento com a narrativa e estrutura, afinidades entre a obra da autora e a de Raduan Nassar (Pólvora, 1976 *apud* Abati, 1999: 25).

De facto, não podemos deixar de reconhecer que o autor adapta a narrativa às peculiaridades do narrador-protagonista e dota as suas personagens de uma densidade psicológica notável – que habilmente consegue construir nas poucas linhas que dedica à sua caracterização. Tal densidade tem-lhe valido adjetivos como dostoievskiano em diálogo com o grande escritor russo, pela “fatalista entrega ao tormento, desesperançado de encontrar convivência para sua moral na moral familiar” (Pólvora, 1976 *apud* Abati, 1999: 36).

Por outro lado, a linguagem do romance é um dos tópicos mais abordados pela maioria dos críticos. Corroborando aquela que parece ser a opinião preponderante da crítica, Leyla Perrone-Moisés, numa recensão publicada na revista *Colóquio/Letras*, constata a originalidade e o lugar isolado do romance face à restante literatura do mesmo período,

destacando, ainda, o seu lirismo (Perrone-Moisés, 1977: 96-97), pelo que só aparentemente, a linguagem é excessiva ou roça o *kitsch*.

Imprescindível ao estudo da linguagem de *Lavoura arcaica* é a obra da professora e crítica Alva Martínez Teixeira intitulada *Maktub – da retórica na ficção de Raduan Nassar*, publicada pelas edições Laiovento, em 2006. Nela a reflexão estende-se a toda a produção ficcional do autor brasileiro, com especial enfoque num uso da retórica que concorre para um estilo lírico.

Lirismo este que consideramos manifestar-se tanto a nível linguístico, como conteudístico. De facto, tal como afirma o próprio Raduan, o plano do poético não é exclusivo do estilo ou de um certo uso estético da linguagem. O significado pode também ser construído poeticamente, como considera acontecer em obras como as de Kafka:

[...] acredito que a boa prosa tenha sido sempre poética. Porque existe também a arte que se constrói com significados, e que se nutre no mundo inesgotável da semântica. Parte da crítica talvez tenha diminuído o conceito de estilo na literatura ao identificá-lo só ao nível da casca. Kafka, que se valeu de um registro realista de linguagem, tem um estilo forte. Durrenmatt a mesma coisa. (Nassar, 1996: 25)

Ora, partindo, precisamente, do pressuposto de que em *Lavoura arcaica* o poético emana tanto das sonoridades rítmico-melódicas, do seu cariz imagético e pendor metafórico da linguagem quanto da sua riqueza semântica, convém aludir a uma prática que eficazmente o comprova: a tradução.

Para além da óbvia distância em relação à realidade e cultura brasileiras que um tradutor estrangeiro enfrenta, manter, por exemplo, noutras línguas, a ambiguidade semântica que certos termos e expressões possuem, no texto original, a par de conservar a musicalidade do discurso, constituem alguns dos impreteríveis desafios dos tradutores de uma obra que, por si, possui um certo grau de hermetismo.

O professor e tradutor alemão Berthold Zilly, tendo traduzido *Lavoura arcaica* para *Das brot des patriarchen*, aponta, precisamente, algumas das dificuldades no exercício de tradução que põem em evidência o pendor poético do romance do autor brasileiro. Atentemos na citação de Zilly, dando conta do desafio tradutório para o alemão:

Desde o início do romance se nota o jogo das sonoridades, as repetições de fonemas, sílabas e palavras, as aliterações, as assonâncias, as rimas, toda uma estrutura fônica que é preciso tentar imitar e reconstruir com os recursos da língua alemã, para que a tradução possa provocar no leitor uma impressão tão fascinante e mágica quanto o original (Zilly, 2009: 14).

Se a poeticidade e complexidade discursiva da obra podem constituir barreiras *a priori* para a tradução, por outro lado, através dela, parece acentuar-se o cariz universal de *Lavoura arcaica*, como Berthold Zilly bem nota: “O instinto de nacionalidade, no sentido machadiano, de obras brasileiras é perfeitamente compatível com seu carácter transcultural e transnacional, condição de sua traduzibilidade.” (Zilly, 2009: 27).

O romance examina um microcosmos habitado por imigrantes agonicamente resistentes às mudanças – temporais e culturais, ainda que num universo cultural impreciso, mais do que brasileiro, arcaico e oriental, e, ao mesmo tempo ausculta a condição humana que nas grandes obras se tende a plasmar.

Deste modo, multiplicam-se as traduções daquele que é já considerado um clássico da contemporaneidade, pelo que se torna também necessário traçar, em linhas gerais, um percurso das principais traduções de *Lavoura arcaica* e os pontos fulcrais da crítica estrangeira.

A primeira tradução de *Lavoura Arcaica* no estrangeiro é espanhola, da autoria de Mario Melino e data de 1982, sob o título *Labor Arcaica*, publicada pela Alfaguara de Madrid (AA.VV, 1996: 79). Lançado já para fora do Brasil, não tardam a chegar elogios e considerações sobre a complexidade do romance.

Por exemplo, o ensaísta e crítico argentino Blas Matamoro – cujo trabalho contempla autores muito heterogéneos, visando também a obra de certos autores brasileiros –, corrobora as opiniões da crítica brasileira, no artigo “Triunfo y fracaso del héroe”, publicado no *El País* em Madrid, resumindo as mais pertinentes temáticas do romance em pares dicotómicos: lei e desejo; autoridade e liberdade; ordem e dissolução (Matamoro 1982, *apud* Abati, 1999: 28-29).

Na Alemanha, além de *Lavoura arcaica* foi publicada a novela *Um copo de cólera* traduzida por Ray-Gü de Mertin sob o título *Eins gles wut e Menina a caminho* com o título *Madalena uf dem weg*. As críticas a *Lavoura Arcaica* na Alemanha, traduzida para *Das brot des patriarchen* por Berthold Zilly, em 2004, como já referimos, foram muito positivas.

A título de exemplo, destacamos um artigo publicado em *Diet zeit* e intitulado “A terra, o trigo, o pão, a mesa: uma obra-prima: o escritor brasileiro Raduan Nassar” de Hans Cristoph Buch, no qual se destaca o regime de ambiguidade e, como não se pode deixar de notar, o viés poético: “(...) e o que torna esse romance tão atraente é sua ambiguidade flutuante, animada por uma linguagem poeticamente incandescida (...)” (Buch, s.d *apud* Zilly, 2009: 27-28

[tradução de Zilly]), atestando-se, novamente essa capacidade de *Lavoura arcaica* em transcender o que de mais regional poderia conter.

Ainda em *Frankfurt allgemeine zeitung* é publicado por Hans-Martin Gauger, professor de linguística Românica da Universidade de Freiburg e eminente ensaísta, um artigo intitulado: “Festa do retorno: Raduan Nassar narra um arcaico mundo brasileiro”, no qual, novamente, se destaca a característica mais flagrante da obra: o inquestionável lirismo (Gauger, 2004 *apud* Zilly, 2009: 28 [tradução de Zilly]).

Na revista electrónica alemã *Qantara* que visa a promoção do diálogo com a cultura árabe, refere-se a abundância de metáforas, a ruptura com “tabus patriarcais” e as alusões à cultura cristã e islâmica, bem como o eventual estranhamento do leitor contemporâneo e europeu perante um estilo difícil, daquele que é adjectivado como um texto grandioso (Braun, 2005: 1).

Já em França, *Lavoura arcaica* foi apenas lançado em 1985, sob o título *La maison de la mémoire*, numa edição conjunta com *Un verre de colère*, traduzidos por Alice Raillard e publicada por Gallimard. No periódico *La croix*, Célia Minart reforça observações focadas na poeticidade da discursividade nassariana.

De relevo são também inúmeras recensões elogiosas no *Independent*, *The Times* e *The Guardian*. De acrescentar que, no último ano, dois romances de Nassar foram traduzidos, pela primeira vez, para o inglês, pela afamada editora Penguin, para a importante série “Penguin Modern Classics”, em mais um marco que atesta a crescente internacionalização e o progressivo prestígio do autor (Chacoff, 2017: 3).

Além disso, a adaptação cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho, realizada em 2001, também premiada – figurando na lista dos 100 melhores filmes brasileiros segundo a Abraccine, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema – e igualmente poética nos seus planos e tempos, serviu para trazer novamente protagonismo à obra-prima nassariana.

No âmbito académico, destacamos duas dissertações de mestrado pois apesar de termos consultado muitos outros trabalhos, estes dois temas distintos: a crítica às obras nassarianas, em particular à que acolheu o lançamento e as influências temáticas e culturais que enriquecem *Lavoura arcaica* foram-nos particularmente úteis para a construção de alguns capítulos desta dissertação.

Assim, a primeira, já mencionada e citada neste trabalho, da autoria de Hugo Abati, intitulada *Da Lavoura arcaica – fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan*



*Nassar*, abarca a mais pertinente fortuna crítica do autor, a qual nos permitiu aceder a inúmeros textos publicados por ocasião do romance de Nassar, a que hoje, de outra forma, dificilmente teríamos acesso. Além disso, percebe-se na compilação de textos críticos reunidos por Abati a unânime constatação de *Lavoura arcaica* como uma obra original, sem par no contexto da literatura brasileira dos anos setenta. Já a segunda trata-se de uma dissertação de mestrado posteriormente convertida em livro e publicada sob o título *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, de Renata Pimentel Teixeira. Constitui um precioso documento, pela análise dos aspectos formais e contextuais do romance, a par das influências das escrituras, do tratamento da temática fulcral do incesto e ainda dos vínculos da obra à Filosofia e à Psicanálise.

Revistos alguns dos mais pertinentes pontos da crítica em relação ao romance, consideramos, agora, útil atentar, brevemente, nas palavras de Raduan, de forma a constatar, nas raras entrevistas concedidas pelo autor, o modo como a linguagem se insinua uma preocupação prematura, e de forma a perceber os seus interesses literários e intelectuais, com eventuais ressonâncias em *Lavoura arcaica*. Por sua vez, destacamos brevemente o modo como o autor paulista, de ascendência libanesa, se destaca, ainda, no âmbito de uma certa tipologia do romance árabe, como precursor de uma intensa renovação da abordagem à problematização literária do Oriente.

### **O lirismo prematuro de Nassar**

Apesar dessa fama crescente, Raduan Nassar, está, pelo menos aparentemente, alheado do furor literário de que fora e é responsável. Isto porque, mesmo quando presente nalgum evento literário, é comedidamente que o autor promove um contexto de discussão e comemoração da sua literatura: raramente autografa as suas obras em festas de lançamento e, se compareceu num encontro de escritores, em França, foi apenas para dizer que nada tinha a declarar (AA.VV, 1996: 23).

Raduan concedeu, porém, uma preciosa entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, revista publicada pelo Instituto Moreira Salles, num número dedicado à sua obra, em Setembro de 1996, que para além de nos permitir perceber os seus interesses literários e intelectuais, com eventuais ressonâncias em *Lavoura arcaica*, demonstra claramente como a linguagem se afirma uma preocupação prematura do escritor paulista.

Afinal, o próprio jornalista e amigo do autor José Carlos Abbate, admite ter notado, nalguns esboços de Nassar, a “quebra dos hábitos convencionais da linguagem”, bem como as “metáforas arrojadas” – avessas ao lugar comum – de um estilo que adjectiva de gótico e cujo rigor conceitual destaca (Abbate, 1996: 16).

De facto, Raduan Nassar revela, em *Lavoura arcaica*, ter trabalhado com a forma e o significado das palavras, tornando-se evidente no seu discurso<sup>2</sup> a preocupação com o lirismo: “Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também. (...) Trabalhei um pouco com sons, grafias, sintaxes, pontuação, ritmo etc. (...)” (Nassar, 1996: 24).

A preocupação estilística e semântica é de tal modo uma constante na discursividade do autor que o motivo da sua aversão a explicações metaliterárias parece prender-se, precisamente, com certa vontade de preservar a poeticidade da linguagem. Facilmente se deduz que, para Raduan Nassar, entrevistas sobre a sua obra equivalham a explicações marginais e erróneas da mesma, já que no entender do escritor, aquilo que comunicou poeticamente não parece traduzível ou explicável numa outra linguagem que não a literária: “A poética pretende ser revolucionária por desestruturar a linguagem convencional, só que seu autor, para explicá-la, acaba se socorrendo da mesma linguagem que usamos para pedir um copo de água, o que é o fim da picada.” (Nassar, 1996: 32-33).

De notar o fino sarcasmo que o autor de *Lavoura arcaica* deixa transparecer quando, na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, é questionado acerca da pertinência da crítica literária: “(...) sugiro pois que você retire a pergunta e eu, do meu lado, recolha meu ferrão engatilhado. Faça isso por este pobre escorpião.” (Nassar, 1996: 36).

Apesar de adoptar uma postura levemente hostil perante a crítica, que o humor suaviza, Raduan Nassar, em jeito de conversa, na mesma entrevista, revela algumas das suas influências e paixões estético-literárias mais preponderantes.

O autor paulista realça, por exemplo, as leituras marxistas que fez nos tempos da faculdade, a influência dos sofistas ou do empirista inglês Francis Bacon, com os quais se depara aos dezanove anos, bem como o interesse pelo *behaviorismo* – sendo que nos anos

---

<sup>2</sup> Conscientes dos eventuais riscos derivados de uma projecção excessiva, na interpretação de uma obra, do discurso do seu autor em relação ao processo de criação literária, consideramos, porém, pertinente, para o nosso trabalho, partir desta assunção de Raduan Nassar quanto ao seu trabalho com as palavras.

sessenta, antes de escrever o seu romance de estreia, o autor dá uma certa atenção à corrente filosófica.

Aponta ainda o nome de Camus e, de entre autores brasileiros, destaca Machado de Assis e Graciliano Ramos. Refere ainda Jorge de Lima, autor da *Invenção de Orfeu*, cuja leitura considera particularmente desafiante e complexa, e cuja linguagem aparentemente paradoxal bem capta e expressa a profundidade intelectual e metafísica da sua obra. Tecendo o panegírico à obra de Jorge de Lima, não deixa de apontar a complexidade inerente ao fascínio que o poema lhe provoca:

mergulhei no *Invenção de Orfeu* (...) que eu a princípio, e mesmo depois, lia sem entender, porque ninguém, penso, pode entender aquele poemão no nível ideológico. Não entendia mas ao mesmo tempo entendia demais aquele texto, inclusive no nível lógico, entende? (Massi, 1984 *apud* Abati, 1999: 140).

De resto, as relações intertextuais em *Lavoura arcaica* são inúmeras, contemplando um variado espectro de autores. A nota de autor da obra lista aqueles que, declaradamente, estão presentes no romance. Segundo conseguimos apurar, além dos versos de Jorge de Lima, de Walt Whitman e de Carlos Drummond de Andrade, o autor apropria-se ainda de passagens de Thomas Mann, de Novalis e de André Gide.

São ainda de referir as influências de *O livro das mil e uma noites*, mais concretamente do conto “O sexto irmão do barbeiro”, correspondente à parábola do faminto – que na obra do autor brasileiro sofre uma distorção – bem como do romance *A paixão* do escritor português Almeida Faria, coevo de Raduan Nassar.

Além disso, abarcando um amplo leque de influências culturais e religiosas, verifica-se uma discursividade devedora da *Bíblia* e do *Alcorão* de forma mais ou menos explícita. De facto, ainda que desprovido de fé, Raduan costumava participar na leitura comentada do *Novo Testamento* e do *Velho Testamento*, bem como do *Alcorão*, integrado no seio de uma família ortodoxa (AA.VV 1996: 11).

Na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Raduan Nassar menciona o categórico “Maktub” árabe – equivalente a “Está escrito” –, e sua relação com a implacabilidade do destino grego. Isto porque são notórios, neste romance, vestígios da cultura mediterrânica e uma certa atmosfera e tragicidade, devedoras das tragédias gregas.

Nesse sentido, Alfredo Bosi, o eminente crítico, historiador e membro da Academia Brasileira de Letras, numa entrevista concedida a Maria José Cardoso Lemos, autora do artigo “Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade”, relata uma

conversa com Raduan Nassar que poderia esclarecer, em parte, a retórica de ressonância bíblica, aliada aos vestígios da cultura árabe presentes na sua obra de estreia. No dizer de Alfredo Bosi:

[...] estávamos a conversar de quem entenderia deste universo caipira e o nome que nos veio, que era do conhecimento dos dois, é Oswaldo Elias Xidieh, [...] que escreveu um livro que o Raduan preza muito: *Narrativas pias populares* onde ele faz uma fenomenologia da devoção através da análise dos evangelhos apócrifos. [...] que não é sem relação com uma linha copta-egípcia-árabe (Bosi, 1999 *apud* Lemos, 2003: 89).

Contudo, noutra entrevista concedida à autora do artigo supracitado, em 2003, Raduan afirma não ter conhecido<sup>3</sup> Xidieh (Lemos, 2003: 89), o que torna incerto o aproveitamento da obra deste autor árabe. Ainda assim, parece-nos inegável a presença da cultura oriental em *Lavoura arcaica* que, no artigo “De uma lavoura arcaica”, em *A Tribuna*, Geraldo Ferraz nota através de uma “prodigiosa abrangência de poesia, de lirismo emprestado ao ambiente antigo e à evocação actualizada que proviria da cultura árabe do escritor (...)” (Ferraz, 1976 *apud* Abati, 1999: 26).

De facto, no meio literário brasileiro contemporâneo, segundo a crítica e professora de literatura brasileira Martínez Teixeira, no artigo “Relato de un cierto Oriente (La vision de la identidad y de la alteridad respecto a los referentes árabes en la literatura brasileña contemporánea)”, a cultura árabe ganha um relevo notável pela mão de certa camada de autores, descendentes de imigrantes libaneses, que elegeram o Brasil como país de acolhimento.

Esses autores firmam-se como responsáveis pela recriação do oriente sob um viés renovado e crítico em relação à tradição árabe, destacando-se tanto nos países árabes quanto no âmbito das letras brasileiras (Teixeira, 2013: 64). Dessa massa de escritores, são de destacar, além de Raduan (1935) com *Lavoura arcaica* (1975), o seguidor que mais afinidades literárias estabelece com Nassar, o amazonense Milton Hatoum (1952), com *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), duas obras que partem da tradição

---

<sup>3</sup> O termo original no artigo é precisamente “conhecido” em vez de “lido”, o que suscita dúvidas na interpretação da afirmação do autor. Raduan Nassar pode nunca ter conhecido Xidieh, mas tal não invalida a eventual leitura da sua obra. Esta pode até tratar-se de uma tirada irónica, de quem joga com as palavras, ao mesmo tempo que se parece recusar a desnudar, por completo, o seu processo de criação literária.

memorialista de que clássicos como *Dom Casmurro* ou *Grande sertão: veredas* são representativos.

O primeiro, *Relato de um certo Oriente*, acompanha a narração de uma história entre o Amazonas e o Oriente, desencadeada pela vontade da narradora de descobrir mais sobre a sua mãe adoptiva, a libanesa Emilie. Gradualmente, desnudam-se diversos dramas familiares através da carta dirigida pela narradora principal ao irmão que se encontrava em Barcelona, a qual integra um relato com confissões de diversos membros da família, à medida que se percorrem momentos fundamentais da história familiar.

Curiosamente, as características que *mutatis mutandis* reconhecemos em *Lavoura arcaica*, como a ressonância oriental, a estrutura não linear de uma narrativa volúvel, dotada de um tempo pouco fixo, retomando factos e construindo atmosferas muito diversas – com especial enfoque numa retórica peculiar – são reconhecidas também em *Relato de um certo Oriente*, pela professora da Universidade de São Paulo, especialista na obra de Milton Hatoum, Marleine Paula Marcones e Ferreira de Toledo, em *Itinerário para um certo Relato*:

[...] a herança da nova escritura oriental [...] está presente no *Relato*: narrativa sinuosa; interpolação de acontecimentos, narradores e personagens; tempo fugidio e simultaneamente remorado; nostalgia soturna e paradoxalmente prazerosa; várias retomadas de um mesmo fato, sobretudo se for trágico, como artifício retórico, a fim de passar ao leitor uma sensação de verdade (Ferreira de Toledo, 2006: 29).

Várias *nuances* do mesmo facto remetem-nos à tradição oral sediada das *Mil e uma noites*. Mas o tratamento do Oriente não se detém somente em aspectos basilares da tradição, indo mais longe, por exemplo, através da construção de uma série de personagens que se debruçam sobre o espaço exótico de forma profunda e complexa, deixando perceber as peculiaridades que uma perspectiva puramente de fascínio dificilmente daria margem para explorar.

São disso exemplo o tio Hanna, o primeiro a emigrar para o Brasil, com uma perspectiva de fascínio, ou Dorner, fotógrafo alemão e amigo da família, que age como uma espécie de cronista, documentando episódios que têm o espaço exótico como cenário. Dorner constata uma certa alusão às *Mil e uma noites* nas cartas de Hanna e contacta directamente com uma realidade cultural tão diferente da sua, estando de tal modo intrincado nela, que podia, até, “rezar uma Ave-Maria em nhengatu” (Hatoum, 1999: 90).

De facto, ao longo do romance o exotismo pressente-se de forma original, em “palavras aleatoriamente dispostas, na comida árabe ou nas festas de inspiração oriental” (Ferreira de Toledo, 2006: 27), como os encontros de confidências em casa de Emilie, que se estendiam até de madrugada para culminar na matança de carneiros e no festim de quibe, bem como no momento em que Emilie, prestes a morrer e ciente da trágica desestruturação familiar, passa a compreender somente o árabe, num metafórico regresso à língua original e, portanto, àquela em que a emoção tende a exprimir-se mais autenticamente.

Em *Dois irmãos* seguimos, através do narrador-personagem Nael, a história de uma família libanesa residente em Manaus, sobretudo regida pela presença sonante da figura da matriarca Zana – e notem-se as reminiscências orientais do matriarcado –, bem como de Halim, seu marido, ligado ao comércio, não por acaso uma das actividades profissionais mais elegidas pelas primeiras gerações de imigrantes árabes fixados no Brasil.

A morte do pai de Zana marca o desligamento com as suas raízes, pelo que se constrói uma identidade cultural difusa e ambígua, entre a memória do Líbano e a vivência em Manaus, imbrincada numa trágica atmosfera, já que se perscruta no ódio dos gémeos, Yaqub e Omar, a problemática cultural, o confronto e a interacção complexos e problemáticos entre as reminiscências árabes e uma aura mediterrânica. Afinal, depois de uma cena de violência entre os gémeos – motivada pela disputa da rapariga de que ambos gostam, Livia – Yaqub é, a certa altura, enviado, por Halim, para o Líbano enquanto Omar, especialmente protegido por Zana, permanece em Manaus. O reencontro, anos mais tarde, dos dois irmãos apenas acentuará as diferenças temperamentais e culturais de ambos.

De referir ainda o nome de Alberto Mussa (1961), autor de *O enigma de Qaf* (2004), que acompanha um protagonista descendente de emigrantes árabes, e sobre o qual pesa a responsabilidade de decidir o que fazer com o património literário pelo avô legado, e de que fazem parte narrativas e poemas (Teixeiro, 2013: 79). Para a composição da obra, Alberto Mussa teria traduzido no Brasil dez dos *poemas suspensos*, compostos no século VI na península Arábica, o que implicou, da parte do autor, não só a aprendizagem do árabe, mas um esforço arqueológico de tradução e reconstrução, depois sujeito ao viés da imaginação criadora.

Trata-se, afinal, de uma “recuperación mítica del pasado, através de la reconstrucción prosificada del poema *Qafiya al-qaf*, texto supuestamente perdido de entre los *poemas suspensos*” (Teixeiro, 2013: 79). Ora, de novo assistimos a uma original abordagem do

Oriente, desta vez de uma perspectiva literária, de quem interpreta e renova um legado escritural.

Ao invés de um quadro de estereótipos e clichés – como a presença gratuita de índios, florestas amazônicas ou aves exuberantes, sublinhando uma simplicidade literariamente redutora do Oriente – deparamo-nos, no leque de obras mencionadas, ainda que muito diferentes entre si, com uma perspectiva problematizadora desse tipo de visões gastas e, em geral, pobres ou parcelares. Nelas expõem-se interpretações críticas, distanciadas e complexas de um possível Oriente, inevitavelmente corrompido e mesclado com outras culturas e influências.

Também na senda de uma reflexão a propósito da cultura, surge de modo mais objectivo o ensaio “A corrente do esforço humano” incluído na última edição de *Menina a caminho*. Nele, Nassar ironiza, como já referimos, essa procura do estrangeiro pelo exotismo ou tão só pelo estereótipo, no Brasil:

Podiam acreditar também na excelência de um samba que tematizasse a beleza da “mulata”, as crenças afro-brasileiras, ou a miséria descarnada das favelas, realidades fascinantes sobretudo para estrangeiros à procura de manifestações “exóticas” [...] (CEH, 146).

Além disso, nestas narrações verifica-se a introdução do Brasil nessa atmosfera oriental, o que conduz à criação de um enriquecedor conjunto de matizes culturais, num quadro que mais se diversifica tendo em conta que os signos da contemporaneidade são, igualmente, trabalhados de modo crítico, tal como nota Alva Martínez Teixeira:

El interés que estas obras pueden despertar en el mundo árabe se debe a esa condición de um certo Oriente que presentan, una visión del patrimonio cultural diferente, pero también rica y problemática, por distanciada y amalgamada. Las referencias y resonancias arábicas son delimitadas por la mudanza de los tiempos, las culturas, las creencias y las lenguas (Teixeiro, 2013: 65).

De entre esta massa de escritores que recriam de modo distanciado e original o Oriente na era contemporânea, Nassar ocupa um lugar privilegiado porquanto se afirma não só como iniciador desta tendência literária mas também como uma espécie de precursor na revitalização de uma série de temas literários (Teixeiro, 2013: 66).

Na obra nassariana são elegidos traços menos óbvios da realidade oriental, como os cânticos entoados em “língua estranha” (LA, 29), a presença do “tio imigrante” (LA, 28), a hospitalidade presente nas celebrações hedónicas de que as festas da fazenda da lavoura são representativas, transportando um certo humanismo mediterrânico (Teixeiro, 2013: 69).

Tratam-se, afinal, de elementos que introduzem não só uma presença oriental discreta, não mais ensimesmada – mas antes problematizadora, em construção e permeável a outras influências.

Nota-se, portanto, a hibridização cultural ao mesmo tempo que, tacitamente, se sublinha a impossibilidade de manutenção da pureza cultural e ideológica de determinada cultura – que Iohána metaforiza ao tentar, sem efeito, levar a cabo um modo de vida com rígidas práticas de fundo religioso e cultural, cuja tradicionalidade não compromete, mantendo-se cegamente fiel a elas.

Relativamente a outras afinidades com autores e movimentos literários, a entrevista de Raduan Nassar concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* pode ainda ser esclarecedora. O autor afirma, categoricamente, distanciar-se de vanguardas históricas e da neovanguarda concreta em particular – recusando as investigações formalistas presentes na poesia brasileira do século XX, bem como ao experimentalismo gráfico-formal da poesia concreta.

Indirectamente, Nassar alude à poética de João Cabral de Mello Neto, representante da chamada “Geração de 45”. Segundo Massaud Moisés, na obra de João Cabral contemplamos uma “despoetização do poema”. Deste modo, a composição poética postulada por João Cabral de Mello Neto estaria desvinculada do “pesado fardo da retórica ou do sentimentalismo”, pelo que a emoção estaria, antes, concentrada numa forte conotação atribuída à palavra – cuja concretude sugere a pedra como símbolo, tal como demonstra em *A educação pela pedra* (Moisés, 2005: 552).

Na mesma entrevista Raduan Nassar reitera ainda a sua intensa vertente lírica e alude, mais uma vez com ironia e humor, à dificuldade de adequação do seu característico lirismo aos pressupostos, por exemplo, do concretismo, sobre o qual o entrevistador pretende que Nassar se pronuncie. A resposta do escritor contém uma crítica à fase matemática daquele movimento literário: “Resta saber também se eles conseguiriam engolir um paralelepípedo lírico como eu.” (Nassar, 1996: 35-36).

Curioso é notar ainda a insistência de certos críticos em aproximações do surrealismo à obra de Raduan. Por exemplo, o crítico Berthold Zilly busca – na nossa opinião, ineficazmente – na escrita automática do surrealismo, criada por André Breton, a influência para a representação discursiva do fluxo de consciência e do discurso torrencial do protagonista:

As recordações do narrador, em grande parte sequências perturbantes, oníricas, alucinantes de imagens e ideias desconexas, tomados dos mais diversos segmentos da realidade juntados em frases infindáveis, vindo



aparentemente do inconsciente ou semi-inconsciente, pouco filtradas pelo intelecto, lembram a escrita automática do surrealismo (Zilly, 2009: 9).

Recordemos que a escrita automática do surrealismo procurava o material do inconsciente. Ora, ainda que a epilepsia do protagonista, André, motive um discurso particularmente torrencial, ele não é completamente ilógico ou ao acaso, sendo notórios inúmeros aspectos que provam a polidez e os diversos filtros que só um trabalho muito consciente e depurado, da parte do autor, possui, e aos quais a escrita automática do surrealismo, atreita à vontade de aceder aos mistérios do inconsciente, não nos parece estar sujeita.

Além disso, são evidentes os blocos semânticos, as metáforas que se repetem e se associam a diferentes personagens e atmosferas, na repetição de imagens e descrições com determinados efeitos de sentido, entre muitos outros aspectos, que denotam um trabalho assaz consciencioso na base da criteriosa construção de *Lavoura arcaica*.

Essa é, precisamente, a premissa que nos guia no capítulo seguinte, em que passamos a resumir a trama do romance, habilmente cerzida, à medida que tentamos detectar as temáticas e conteúdos que consideramos relevantes, além de assinalarmos a notável ambiguidade e densidade das personagens.

## Capítulo II - UM TEXTO DE MIL ARDIS

### Cerzir a trama

Convém, em primeiro lugar, ressaltar, que o breve e depurado romance que nos propusemos a estudar, *Lavoura arcaica*, se divide em duas partes intituladas “A partida”, correspondente à altura em que André se encontra fora de casa e “O retorno”, em que se narra o seu regresso, numa encenação da circularidade da parábola que serve de base ao romance, como veremos adiante.

O romance é constituído por trinta capítulos de extensão variável, pelo que alguns são compostos por algumas páginas e outros por um parágrafo apenas – o que casa bem com o modo desordenado e caótico como o protagonista, André, percebe a realidade, relembra ou imagina.

Estamos, portanto, perante um discurso moldado, quase sempre, ao narrador e à sua peculiar visão do mundo, por conta do seu estado de revolta, desequilíbrio e doença – a epilepsia – pelo que ao leitor vão chegando fragmentos dessa tumultuosa apreensão.

André é o filho do meio de uma família de descendência árabe, fortemente patriarcal, composta por Iohána, o pai; pela mãe, cujo nome desconhecemos; por Pedro, o irmão mais velho; pelas irmãs Ana, Rosa, Zuleika e Huda e finalmente, por Lula, o irmão mais novo.

Praticamente auto-suficiente, a família vive num meio rural, longe da civilização, compondo-se como um exasperante microcosmos, numa espécie de tentativa de conservação de uma certa pureza cultural, religiosa e ideológica, cuja impossibilidade de manutenção se atesta gradualmente.

Quanto ao desenvolvimento da trama, recusa-se, no romance, uma recta cronologia, pelo que não se reproduz uma sucessão temporal, lógica e causal dos acontecimentos. Assim, fugindo à linearidade temporal, a narrativa tem início *in media res*, com o reencontro dos dois irmãos, Pedro e André, na pensão onde o protagonista se instalara, após a fuga.

Pedro é enviado pelo patriarca, Iohána, com a missão de trazer o irmão de volta. A referência ao estado perturbado em que a mãe e Ana se encontram, desde a partida de André, parece ser o principal argumento a dissuadir o protagonista a regressar a casa. Curiosamente, é através da oratória, que reconhecemos a Iohána, que Pedro é bem sucedido na sua incumbência. Seguindo de perto os ensinamentos e ordens paternas, reitera o uso do

imperativo, em conformidade com o autoritário discurso do patriarca: “(...) ele disse ‘abotoe a camisa, André’” (LA, 10).

Só posteriormente o leitor, mantido até então em suspense, se apercebe das omitidas razões que motivaram o abandono de casa da parte deste peculiar filho pródigo, revoltado perante a austeridade e rigidez impostas pela ordem paterna, na base da dinâmica familiar, marcada pelo trabalho rigoroso e monótono da lavoura, num dia-a-dia que descreve como restrito à labuta e convivência familiar. É neste ambiente hostil que cresce a pulsão incestuosa entre André e Ana, cuja consumação motiva a fuga do protagonista e o taciturno recolhimento da jovem na capela.

Se o conflito que a fuga representa parecia já resolvido com o regresso de André, de novo, o texto nassariano prefere a ambiguidade à linearidade, surpreendendo o leitor. Deste modo, o retorno de André não corresponde à adopção de uma posição de resignação e arrependimento – não sendo afinal claros os motivos da sua vinda para casa. Prova disso é a postura insubmissa que mantém ainda perante o pai, quando dialogam pela primeira vez.

Se aparentemente, no final da discussão, poderíamos vislumbrar o arrependimento do protagonista, logo o adjectivo “suposto” lança ambiguidade sobre tal especulação, em uma das muitas vezes em que o texto constrói uma ambiência algo enigmática, que nos impede de decifrar por completo as personagens: “E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe (...)” (LA, 148).

É também evidente a influência que a fuga de André parece ter exercido no temperamento de Lula, que assume o mesmo perfil revolucionário do irmão e corrobora o seu discurso transgressor. O “caçula”, como é denominado em casa, revela a mesma vontade de André no sentido de atentar contra as regras que norteiam a vida familiar, a par de conhecer o mundo para lá dos limites opressores da casa e da lavoura, constritores da individualidade: “Não aguento mais esta prisão. Não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão.” (LA, 156).

Sugere-se, portanto, que Lula dará continuidade à ruptura da dinâmica familiar que André (e Ana) haviam iniciado, decidido a imitar o irmão, num exercício de distorção do *aemulatio* – a imitação e superação de um modelo – já que considera o projecto de André fracassado: “(...) tenho coragem, André, não vou falhar como você...” (LA, 157). Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés: “(...) sua rebelião, seu delírio, sua ‘epilepsia’ marcaram

irremediavelmente os outros membros da família, abalaram definitivamente seus alicerces.” (Perrone-Moisés, 1996: 62).

Ora, simultaneamente subtil e contundente, o texto de *Lavoura arcaica* destila inúmeros indícios das características das personagens e do rumo que a trama seguirá ou poderia seguir. Isto porque são várias as sugestões de desenvolvimento que o enredo, na sua característica polissemia, constrói – que mais notável se afigura tendo em conta que estamos perante um romance muito breve.

Tal proliferação de significados estende-se, por exemplo, às personagens, ainda que poucas falas em discurso directo e acções lhes estejam reservadas. A maioria delas adquire uma densidade notável, manifesta, por exemplo, na própria onomástica, na qual reside já um indício da pulsão incestuosa e transgressora, bem como a problematização da questão identitária. Como argutamente nota Leyla Perrone-Moisés: “A identidade é sublinhada pelo fato de o nome da irmã – Ana – corresponder ao pronome eu em árabe.” (Perrone-Moisés, 1996: 62).

Em estreita relação com a temática da identidade, recupera-se certa plenitude com ressonâncias do mito do andrógino (Perrone-Moisés, 1996: 65) ao mesmo tempo que se vão detectando as muitas contradições no temperamento de André – que, ironicamente, incorre no mesmo erro que ao pai reconhece, já que constrange a individualidade de Ana, ao considerá-la um prolongamento de si mesmo: “(...) entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você (...)” (LA, 131).

As similitudes que André nota entre si e a irmã são, afinal, exploradas em inúmeros aspectos no romance que apontam para a divisão familiar que se estabelece entre um primeiro grupo, composto por André, Ana, Lula e a mãe, em relação aos restantes familiares. Essa diferença é já indiciada pela disposição dos lugares à mesa. Enquanto os restantes irmãos são descritos como um prolongamento do pai, por outro lado, André, Ana e Lula, sentados do lado esquerdo, pertencem ao galho que transporta “o estigma da cicatriz” (LA, 137), responsável pela germinação daquela que se tornaria a queda da família.

De facto, André insiste na compatibilidade com a irmã e com Lula, cujas descrições são, aliás, muito semelhantes às do protagonista. Atente-se na sugestão de uma tentativa de aproximação de André em relação a Lula, como se de Ana se tratasse:

subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, [...] nos seus olhos ousadia e dissimulação se misturavam, [...] como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! – Que você está fazendo, André? Aprisionado no velho

templo, [...] eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral (LA, 157).

Tal como aponta Sabrina Pinto na dissertação de mestrado *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura arcaica de Raduan Nassar*, também o nome “Andrula”, pelo qual a personagem principal é tratada em casa, condensa os nomes de “Ana” e “Lula” (Pinto, 1995: 61), em mais uma enfatização das similitudes entre os três irmãos.

Por exemplo, na expressão “que bicadas no meu fígado” (LA, 119), no emotivo discurso de André acentuando a legitimidade do amor incestuoso, perante Ana, o leitor é, brevemente, remetido à tortura ininterrupta de Prometeu. Segundo o mito, por roubar o fogo aos deuses, Prometeu deveria ser torturado por uma águia que lhe devoraria o fígado, que sucessivamente se regeneraria (Grimal, 2009: 396).

Ora, através destas subtilezas discursivas, que os exemplos supracitados demonstram, ou através de breves descrições, o texto revela, de maneira mais ou menos velada, informação importante para o enredo. Destilam-se, assim, importantes pistas do desenvolvimento, veiculam-se indícios e informações sobre as personagens, os objectos e os respectivos contextos situacionais, contribuindo, neste caso, para gerar significados simbólicos ou alegóricos – indispensáveis para compreender as personagens e as suas acções (Aguilar e Silva, 2011: 742).

Tais preciosas funções atribuídas à descrição de novo se manifestam através da caracterização de uma personagem apenas mencionada: o avô. Este adquire no discurso do narrador um indelével peso. Descrito como figura tenebrosa, está intimamente associado à expressão “Maktub”, equivalente a “está escrito” – lembrando, severamente, a impotência do homem perante a fatalidade ou o destino e evocando uma atmosfera que na tragédia grega encontra ressonâncias, mas transportando um tom imbuído pela cultura árabe, e em particular pela religião muçulmana, não fosse a crença no “Maktub” um dos fundamentos dos crentes da fé e religião muçulmana. Deste modo, este termo convoca também uma articulação entre as diversas influências culturais e religiosas pressentidas no romance.

Deste modo, quando André relembra o avô, descreve uma figura em que avulta essa dimensão quase fantasmagórica, portadora do peso da tradição e dos costumes que norteiam, ainda, as regras familiares:

ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô; esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele

seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo [...] (LA, 41).

Outras personagens revelam análoga profundidade, sendo, quase sempre, construídas sob o eixo da ambiguidade. Por exemplo, Iohána atenta contra os seus próprios ensinamentos ao incorrer naquele que, na retórica cristã e árabe, é considerado um pecado tão grave quanto o incesto: o filicídio. A ambiguidade e ironia trágica de novo se adensam se recordarmos que Iohána tecia, nos seus sermões, a apologia da paciência.

Na mesma linha de caracterização poderíamos colocar Pedro. Reflexo do pai e igualmente ambíguo, o irmão mais velho firma-se como porta-voz familiar ao persuadir o irmão a regressar a casa. Paradoxalmente, Pedro é também aquele que se revela incapaz de omitir e perdoar a relação incestuosa dos irmãos, já que é ele quem profere a “sombria revelação” (LA, 168), dando conta do incesto a Iohána – quando ele próprio costumava tecer a apologia do perdão: “meu irmão pôs um sopro quente na sua prece para me lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa” (LA, 24).

O desenvolvimento de uma atmosfera ambígua manifesta-se ainda naquilo que Leyla Perrone-Moisés classifica como “ambiguidades inconscientes” (Perrone-Moisés, 1996: 63), em certas passagens sugestivas de uma relação incestuosa entre André e a mãe: “e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo (...)” (LA, 26).

Com o seu sufocante afecto, a mãe é tão nociva quanto o seu pólo oposto, a austera figura paterna, sendo ambos, segundo André, causas primeiras da “perdição” da casa: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordante no seu afecto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição.” (LA, 119).

O próprio André vive uma dilemática e dúbia situação: por um lado pretende afirmar a sua própria voz e revolta, por outro acaba por regressar à casa paterna, chegando mesmo a afirmar perante Ana – quando a tenta convencer da legitimidade do seu amor – a intenção de voltar a participar da dinâmica familiar, contra a qual, anteriormente, se insurgira: “(...) as coisas vão mudar daqui para a frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear (...)” (LA, 108). Podendo este não passar de um mero artifício retórico com vista à persuasão, o leitor permanece na dúvida sobre as reais intenções de André.

Analogamente, a origem das bases retóricas do protagonista é também dúplice, pois não deixa de, ironicamente, basear-se na palavra que tanto contesta – a paterna, como veremos adiante – para defender ideias diametralmente opostas às do patriarca.

Também Ana, ora apática, prostrada na capela perante o altar, ora dançando voluptuosamente, firma-se personagem ambígua e sobretudo algo enigmática: “Ana, a casta irmã ‘(que todos julgavam sempre na capela)’ ”(LA, 165) aparece “ostentando um deboche exuberante” (LA, 65).

Aquando da celebração por ocasião do regresso de André, Ana dança adornada com os acessórios da caixa do irmão – presumivelmente pertencentes às prostitutas do bordel que frequentara e, portanto, simbólicos do mundano. Simultaneamente André observa a ousada dança de Ana, acalentada pelo vinho que vai sorvendo. Constrói-se, discursivamente, uma atmosfera de suspense, antecedente à revelação do incesto que surge de modo pouco directo – sob a expressão “sombria revelação” (LA, 168) – por meio de um regime de sugestão, pelo que a linguagem nega a nomeação directa, que bem casa com o clima de ambiguidade que se instala ao longo da trama e que emana de praticamente todas as personagens.

Após a confissão, enfatiza-se a ideia de suspensão temporal. Assim, enquanto Iohána assimila a impactante revelação do incesto dos filhos, o tempo submete-se à tragicidade que o reconhecimento implica: “o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores (...)” (LA, 168).

O romance aproxima-se do clímax. É então que a euforia da festividade, com laivos de celebração báquica, é interrompida pelo momento culminante e trágico da acção: o filicídio. Após observar a sensual e rebelde dança de Ana, Iohána, num ímpeto, munido de um alfange, mata a filha. Eufemisticamente e de forma pictórica apresenta-se a descrição do crime, por meio da voz de André, que, *voyeur* do horror, descreve o assassinato: “(...) meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!)” (LA, 168-169).

Passando do *Eros* ao *Thanatos*, e expostos os seus fortes laços, percebe-se que até no final da narrativa, as personagens demonstram uma outra faceta, mais obscura do que a até então revelada. Tal como afirma Alva Martínez Teixeira, as personagens nassarianas movem-se num terreno intermediário, entre as categorias de bem e mal, afastando-se de posições extremadas que no maniqueísmo poderiam ter representatividade:

[...] el maniqueísmo no tiene espacio en el discurso nassariano. No presenta en escena personajes bíblicamente puros o condenados. El inocente no lo es sin debilidades y fanatismos y el culpable no es sancionado por un veredicto sin apelación (Teixeiro, 2013: 76).

Após o filicídio, resta o lamento carpideiro que ocupa as últimas páginas da obra. Surgem, primeiro gradualmente, depois em apoteose, por meio da enumeração e da gradação, os clamores desesperados de toda a família, que assumem, graficamente, uma disposição destacada do restante discurso:

e de outra  
voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero  
Pai!  
e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda,  
o mesmo gemido desamparado  
Pai!  
eram balidos estrangulados  
Pai! Pai!  
onde a nossa segurança? onde a nossa protecção?  
Pai!  
E de Pedro, prosternado na terra  
Pai!  
e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão  
Pai! Pai!  
onde a união da família?  
[...] (LA 170).

O crime do pai representa, afinal, a ruína dos pilares que sustinham a família. O romance termina com a referência ao lamento da mãe, trágico por excelência, espalhando-se pelo tempo, imemorial. A dor assume a duração de um hiperbólico prolongamento, na forma de um lamento, “até hoje”, ouvido.

### **A prosa soçobra: a diluição das categorias narrativas**

Ora, como vimos, a trama de *Lavoura arcaica* é relativamente breve e as características romanescas que lhe servem de base não possuem a linearidade da narrativa realista, constituindo-se, antes, como romance contemporâneo – se preferirem, pós-moderno – na senda de um processo de renovação romanesca.

Optamos, daqui em diante, ao longo da dissertação, por nos referirmos a *Lavoura arcaica* como romance contemporâneo, dado a definição de contemporaneidade se afigurar



menos problemática do que a de “pós-modernidade”. Sabemos que a modernidade se define pela ruptura para com a tradição, quando os fundamentos e postulados desta última se vêm destituídos da sua natureza indiscutível.

Leyla Perrone-Moisés, em *Altas Literaturas*, alerta ainda para o facto de o conceito de modernidade, desde Hegel, ter coincido com uma auto-crítica, o que sugere a constante mutação do conceito:

[...] a modernidade se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar em que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado, ela tem de se autocriticar sem apoios fora dela mesma (Perrone-Moisés, 1998: 10).

Se ao termo “modernidade” acrescentarmos o prefixo “pós”, a complexidade adensa-se. Tal como constata o crítico e professor de literatura Carlos Ceia, a definição de Pós-modernismo suporta uma certa complexidade inerente à teorização em torno do conceito bem como a sua vasta, e pouco específica, aplicação:

O principal problema com o conceito de pós-modernismo na teoria da cultura de hoje é o facto de ele ser ainda um conceito em gestação à data em que alguns já anunciam a sua agonia final (...) À medida que a reflexão crítica tem crescido, as implicações que borbulham no seu macrocosmos parecem tornar-se cada vez menos conclusivas, o que levanta enormes suspeitas sobre a legitimidade de mais um ismo. Acresce que se trata de um conceito que não suporta uma única aplicação [...] (Ceia, s.d).

Assim, e conscientes também das *nuances* que a definição de contemporâneo possa sofrer consoante o autor que a fixa e a época que a palavra enfrenta, atemo-nos a uma das tentativas de definição de contemporâneo que Giorgio Agamben desenvolve em *O que é o contemporâneo*, no capítulo com o mesmo título. O teórico italiano filia o “arcaico” – presente, curiosamente, como título e temática de *Lavoura arcaica* – à origem e, consequentemente, ao presente e à contemporaneidade. Atente-se nas palavras de Agamben:

De facto a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arké, isto é, da origem [...] (Agamben, 2009: 69).

Se, tal como afirma o teórico, o contemporâneo se insinua, primeiro, através do olhar criterioso sobre o presente, de quem não se ajusta perfeitamente ao seu tempo e aos seus desígnios, então este olhar distanciado permite uma justa apreensão de uma determinada época (Agamben, 2009: 58-59).

Ora, através de um reconhecimento do arcaico nesse mesmo presente, por outras palavras, se ser contemporâneo corresponde à percepção de que se faz parte de um passado que se consegue, perfeitamente, e de modo crítico, definir, então, *Lavoura arcaica* parece-nos corresponder a esse conjunto de obras dotadas de uma aguda consciência da mudança do mundo ou do indivíduo que o contempla – comumente designadas como contemporâneas.

Deste modo, no romance nassariano, estamos perante esse universo difícil ou impossível de narrar, do qual o sujeito eminentemente contemporâneo duvida e com o qual se intriga. Afinal, como nota Umberto Eco ao reflectir sobre a arte contemporânea em *Obra aberta*, perante o desvanecimento de certa visão lógica do mundo, a arte absorve a desconstrução decorrente desse novo olhar: “a arte não fez mais do que aceitar esta situação e tentar – como é sua vocação – dar-lhe forma.” (Eco, 1962: 49).

Sendo assim, verifica-se nos romances contemporâneos, no sentido assinalado, de que *Lavoura arcaica* é representativo, um corte com uma determinada lógica tradicional que os romances realistas reproduziam.

Torna-se, então, necessária uma breve caracterização de um dos modelos inaugurais e marcantes do género, no século XIX: o chamado romance de matriz realista-naturalista, para que melhor possamos, posteriormente, classificar a novidade que *Lavoura arcaica* comporta – manifesta, também, numa diametral diferença em relação ao perfil destes romances, tidos hoje como clássicos.

Efectivamente, os romances de matriz realista-naturalista possuem frequentemente um narrador cartesiano, do qual em princípio o leitor não duvida e que nos apresenta, desde um posto autoritário e sério, um mundo tido como coeso e lógico, produto de uma visão sobranceira da sociedade burguesa da época (Barthes, 1997: 31). Narra-se, pois, um mundo regido pela ordem e coerência devedoras do positivismo. Deste modo, entramos imediatamente num mundo ficcional, repleto de marcas que compõem, precisamente, a imagem desse universo fictício perfeitamente decifrável.

São elas, por exemplo, uma referência espaço-temporal que situa o leitor, introduzindo e contextualizando a história que se vai contar, aliada ao desfile e respectiva caracterização de uma série de personagens. Recordemos, a título de exemplo, a minuciosa descrição de cada inquilino da pensão de *Pai Goriot*, de Balzac, – e finalmente, a adopção incondicional do desenvolvimento cronológico e causal da trama.

Ora, Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, no capítulo “A escrita do romance”, capta bem os mecanismos narrativos responsáveis pela dimensão lógica e perfeitamente

acabada que no romance realista se efectiva. Segundo o crítico, a função de perpetrar o engodo de uma falsa realidade seria, ainda, parcialmente, servida por um narrador à partida confiável e onisciente; bem como pelo uso do pretérito perfeito simples e da terceira pessoa do singular. Atente-se na explicação dada por Barthes:

O pretérito perfeito simples significa uma criação: isto é, assinala-a e impõe-na [...] Percebe-se então o que o pretérito perfeito simples do Romance tem de útil e de intolerável: é uma mentira evidente; traça o campo de uma verosimilhança que deve desvendar o possível no próprio tempo em que o designa como falso. [...] O ‘ele’ é uma convenção-tipo do romance; tal como o tempo narrativo, ele assinala e realiza o facto romanesco [...] (Barthes, 1997: 32-35).

Deste modo, no romance realista as categorias narrativas apresentavam-se como fixas, dotadas de um perfil sério e sujeitas a uma visão quase dogmática do mundo: cenários, pessoas e trajes detalhadamente descritos, paisagens e casas plasmadas com pormenor, e nas quais a presença dos relógios é soberana.

Frases como “A marquesa saiu às cinco horas” transportam-nos para esses mundos, apresentados pela voz demiúrgica dos narradores, levando o leitor a enredar-se nesse mundo “quase” real. Mas é na tessitura do romance contemporâneo que as complexidades e dúvidas que assolam o homem e a sua percepção do mundo trepidam mais fervorosamente, destabilizando o que de mais tradicional a narrativa podia ter.

A contemporaneidade de *Lavoura arcaica* expressa-se, entre outros aspectos, numa certa diluição da fixidez dessas mesmas categorias – manifestada por meio de um narrador que vê a sua autoridade diluída e por meio de categorias espaço-temporais pouco concretas.

Assim, não se tendendo, frequentemente, a narrar de modo linear na contemporaneidade, é natural que os narradores nem sempre estejam imbuídos de uma autoridade inquestionável, daí que a escolha de peculiares vozes narrativas seja, precisamente, uma das particularidades das diegeses mais recentes. Tal opção é apontada pelo crítico Jaime Ginzburg, no artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”: É com a negação das condições habitualmente necessárias para narrar, escolhendo pontos de vista improváveis e vozes dissociativas, que as formas narrativas se firmam nas últimas décadas (Ginzburg, 2012: 217).

Sendo a veracidade dos acontecimentos narrados, de certo modo, posta em causa, não podemos de deixar de apontar uma subtil filiação do narrador de *Lavoura arcaica* à tradição de narradores desconfiáveis da Literatura Brasileira, de matriz machadiana.

André trata-se de um narrador incapaz de imparcialidade sobre a matéria narrada, pois tanto mental quanto sentimentalmente, não sabemos se o seu discurso é dominado por esse

embate entre a visão do “eu” com a visão de outrem, neste caso a família, pelo que não sabemos se André exagera, por exemplo, a austeridade da figura paterna. A dúvida é adensada pelas palavras de Iohána, considerando absurdas as críticas do filho em relação ao asfixiante modo de vida na fazenda que este rege, e acrescentando: “(...) você sabe muito bem que conta nesta casa com nosso amor!” (LA, 146).

Por outro lado, a epilepsia do protagonista e os seus sintomas, como os distúrbios de consciência, tornam-no um narrador problemático pela apreensão imparcial e imperfeita da realidade, que ganha forma no discurso através da sua loquacidade: “não faz mal a gente beber! eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa ‘eu sou um epilético’ fui explodindo (...)” (LA, 37).

Trata-se de um discurso impetuoso sobre o qual pesa a dúvida e desconfiança, já que a capacidade de André para narrar fielmente os acontecimentos é bastante instável. Leiam-se as palavras de Jaime Ginzburg, em “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, a esse propósito:

Em vez de um perfil realista, e de uma ilusão cartesiana, estamos diante de uma linguagem aberta para a tensão e a instabilidade. [...] Trata-se de um problema difícil de resolver: confiar ou não em André como expositor dos acontecimentos, como alguém capaz de apresentar de modo justo seus familiares? (Ginzburg, 2012: 209).

O romance constrói, portanto, a ambiguidade que a interrogação de Ginzburg encerra, não atribuindo, taxativamente, a nenhuma personagem, o conhecimento imparcial da verdade, de que parecia estar imbuído o narrador, quase sempre onisciente, dos romances que seguiam directrizes realistas.

Torna-se, assim, complexo decidir quem vê clara e verdadeiramente em *Lavoura arcaica*, pelo que, quase todas as personagens carecem dos traços definitivos que o romance convencional lhes proporcionava (Rosenfeld, 1976: 85).

Contudo, é quase impossível o leitor não empatizar com o patético discurso daquele que, sendo um narrador homodiegético, mais se expõe discursivamente. Narra-se na primeira pessoa do singular, intrinsecamente subjectiva, já que se presta bem à constante atmosfera introspectiva e reflexiva que percorre o romance, sobretudo motivado pelo fluxo de consciência do protagonista na forma de monólogos interiores. Segundo Aguiar e Silva:

O monólogo interior consiste numa das técnicas mais utilizadas pelos romancistas contemporâneos a fim de representarem os meandros e as complicações da corrente de consciência das personagens e assim poderem descrever e analisar a urdidura do tempo interior (Aguiar e Silva, 2011: 748).

Trazer à colação a dimensão da oralidade que premeia o “acesso verbal espasmódico” (LA, 100) de André, implica mencionar *A paixão* de Almeida Faria, que influenciou sobremaneira *Lavoura arcaica*. A semelhança mais flagrante das duas obras é, precisamente, esse registo quase ininterrupto do pensamento, o monólogo interior – igualmente torrencial e reproduzindo o pensamento caótico das personagens.

Veja-se, no seguinte excerto de *A paixão*, como o pensamento reproduzido no monólogo interior evoca sucessivas imagens, às quais os recursos estilísticos, como rimas, repetições, metáforas, hipálages, ou o intenso uso de adjectivos e advérbios atribuem essa dimensão poética, transversal ao romance nassariano. Leia-se um pequeno excerto de *A paixão*:

[...] por isso anda largando o osso nessa bruta labuta todo o santo dia que inda vai no começo mas que um dia, espera, talvez quando casar, ou talvez não há-de acabar; batem as sete; tem os olhos cerrados e, cansadamente, reconstitui os gestos gastos a fazer; o dia que se segue é-lhe memória negra (Faria, 1976: 11).

De modo análogo, o embalo do monólogo interior e a abundância de recursos estilísticos em *Lavoura arcaica*, contribuem para a aproximação a essa atmosfera poética, desenraizada do real e da sua concretude:

[...] o quarto estava escuro, era talvez a hora em que as mãos embalam os filhos, soprando-lhes ternas fantasias; mas lá fora ainda era dia, era um fim de tarde cheio de brandura, era um céu tenro todo feito de um rosa dúbio e vagoroso; caí pensando nessa hora tranquila em que os rebanhos procuram o poço e os pássaros derradeiros buscam o seu pouso [...] (LA, 103)

Veja-se como, no discurso, o vocábulo “talvez” indicia a especulação reflexiva sobre essa hora em que as mães embalam os filhos, ao passo que o espaço exterior possui um céu cuja adjectivação da cor como rosa dúbio e vagaroso remete-nos mais para uma construção mental do que propriamente realista ou concreta. Similarmente, também a hora em que os rebanhos procuram o poço ou os pássaros o seu pouso diferem da assunção de uma hora específica e, de novo, se afirmam enquanto instâncias do pensamento.

Percebemos, portanto, que esse fluxo de consciência contribui, em parte, para a diluição da fixidez da acção e do seu realismo, manifestando-se nas categorias da narratividade, como tempo e espaço. Estes não são mais objectivamente apontados no texto, sendo antes apreendidos, com maior ou menor precisão, pelos leitores, desprovidos de um acesso directo à moldura contextualizadora que a narrativa de matriz naturalista-realista oferecia, amiúde presente no *incipit*.

Alguns críticos defendem, contudo, ser possível situar espacial e temporalmente a narrativa nassariana e apreender, até, uma certa realidade brasileira, como é o caso do tradutor e crítico Berthold Zilly que considera plausível situar a acção “pelas ferramentas, plantas, técnicas de trabalho, ritos religiosos que ambientam a trama no interior de São Paulo, eventualmente do Paraná, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Sul de Minas aproximadamente nos anos 30, 40 ou 50 do século XX” (Zilly, 2009: 8).

O mesmo crítico chega até a contextualizar a acção no calendário religioso – desde sexta feira santa até domingo de páscoa (Zilly, 2009: 8) – com uma especificidade que consideramos arriscada. Preferimos, pois, ater-nos ao espaço indefinido de um Brasil pouco actual, indiciado pela presença de madeiras brasileiras como o “cedro, o pinho, a peroba, o ipê, a sucupira” e ao tempo antigo de certos utensílios como gamelas e torradores de café (Silva, 1991 *apud* Klassen, 2002: 18).

De mencionar outros espaços, que explícita ou implicitamente são referidos, como a casa, o bordel que André frequenta, a natureza, ou o celeiro. Porém, todos estes são locais que convivem quase simultaneamente, pois ainda que André se encontre especificamente num destes espaços ao longo da narrativa, rapidamente descreve e lembra outro cenário, entrecruzando-se o espaço da acção propriamente dita com os cenários pela memória evocados.

Tal imbricamento espacial e temporal contribui para a composição de um espaço e de um tempo complexos e flexíveis, como presente no seguinte excerto, em que André recorda a mãe de modo distinto daquele que Pedro descreve: “e ouvindo meu irmão dizer (...) ‘a mãe envelheceu muito’, eu continuei pensando nela noutra direcção, e pude vê-la sentada na cadeira de balanço (...)” (*LA*, 36).

Além disso, condenar a narrativa a um cenário de indefinição espacial e temporal, isto é, não ser possível apontar categoricamente a época e o local em que a trama decorre, parece-nos um procedimento narrativo que enfatiza a repressão e o carácter nocivamente utópico da lavoura. Num espaço com um funcionamento próprio, em que a família se ergue enquanto sufocante instituição, movido por ideias quase ascéticas, isolam-se os seus membros do resto do mundo, alheios a outros tempos e espaços que não os da casa, que tudo coordena.

Além disso, a escassez de referências espaço-temporais precisa dota o texto da mesma “aura” de perenidade inerente aos textos sagrados, de ambiente atemporal (Lolito, 2007: 23). De facto, do discurso de *Lavoura arcaica* emana uma autoridade similar à da literatura sacra, com as suas lições de moral e regras de boa conduta expressas em tantas narrativas, amiúde,

atemporais – pela sua transversalidade às idades e aos lugares. Analogamente, o romance de Nassar abrange um maior alcance interpretativo pela deliberada ausência de um contexto estrito.

Porém, esse exercício de tentar situar temporal e espacialmente a narrativa não deixa de reflectir a necessidade, quase inevitável, de reconhecimento por parte dos leitores de um romance contemporâneo, de um eixo causal e temporal. Por mais complexo que seja o mundo e por mais problematizador que seja o sujeito contemporâneo, conta-se, afinal, uma história.

Contudo, se essa história é linear, causal e lógica nos romances realistas, em *Lavoura arcaica*, desconstrói-se a ideia de unidade e a narrativa procura libertar-se daquele que podia ser um tradicional eixo de organização espaço-temporal-causal. Assim, a saga de André tem início *in media res*, por meio da prolepse, depreendendo-se a elipse implícita. Isto porque André encontra-se já numa pensão, fora de casa, sem mais explicações, sendo, por enquanto, omitidas as razões que motivaram a fuga do lar. Gérard Genette descreve as elipses implícitas – precisamente as que encontramos em *Lavoura arcaica* – do seguinte modo:

[...] Les ellipses implicites, c'est-à-dire celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative. (Genette, 1972: 140)

Também a crucial informação sobre a epilepsia e revolta que tomam conta de André e, consequentemente, o facto de ser um *unreliable narrator*, são informações adiadas, que só posteriormente o leitor apreende. Assim, no início da narrativa, a referência espaço-temporal mais específica surge no fragmento: “eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta” (*LA*, 9). Daí que a retoma de memórias, a partir de fenómenos como a analepse, sirva como explicação para preencher a informação em falta, mantendo-se, assim, a coerência interna do enredo.

Tal é o caso de André que, depois de discutir com Pedro, na pensão, é invadido por um fluxo de recordações que é explicativo dos acontecimentos anteriores, começando já a delinearem-se os contornos gradualmente mais nítidos do passado de André: “(...) e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo (...)” (*LA*, 2016: 27).

Porém, a analepse não pode ser considerada uma descoberta ou um recurso exclusivo do romance do século XX, pelo que romancistas de todas as épocas a utilizaram, e, tal como em *Lavoura arcaica*, em estreitos vínculos “a um impulso de activação da memória de uma personagem” (Reis & Lopes, 1994: 30).

No entanto, há que diferenciar o uso que da analepse fazem os autores contemporâneos – entre os quais Aguiar e Silva destaca Joyce e Faulkner – dos romances tradicionais, vinculados ao realismo. Isto porque no romance de matriz realista a analepse vinha, amiúde, acompanhada de uma advertência ao leitor, que, por exemplo, em tantos romances de Camilo Castelo Branco<sup>4</sup> se modela numa asserção do género: “é necessário recuar”. Ora, se aqui se anuncia a analepse declaradamente, evitando confusões em relação à temporalidade da narrativa principal, no romance contemporâneo o mesmo recurso tende a surgir sem mediações nem avisos, pelo que as temporalidades deliberadamente se entrecruzam (Aguiar e Silva, 2011: 754), criando-se um certo caos temporal.

Mas a analepse não é o único artifício em torno do tempo que o romance desenvolve. Também através do uso de tempos verbais e registos de discurso distintos a acção ganha conotações diversas. Por exemplo, através do uso do presente do indicativo e do discurso directo – como no oitavo capítulo, em que André trava um diálogo com o pai – o leitor é, momentaneamente, privado do acesso ao pensamento do narrador, deixando de ser guiado pelo seu monólogo interior que o discurso indirecto livre servia: “(...) e pensei quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo o vulto maternal e quase aflito “não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo.” (*LA*, 16).

Parece criar-se, então, uma sensação de presentificação da acção que lembra a vividez do texto dramático, com os travessões marcando a introdução da fala de cada personagem, gerando-se uma quebra em relação ao monólogo de André. Este parece-nos ser um dos poucos momentos do texto em que temos um acesso mais directo ao diálogo, que deixa de se apresentar modelado sob o comando do discurso indirecto livre, como anteriormente, criando-se, antes, a efémera sensação de que cada personagem tem autonomia sobre a sua fala.

Segundo o linguista e filósofo Tzevan Todorov – não querendo aproximar-nos do Estruturalismo, a que o autor se filia, mas reconhecendo a validade da afirmação citada – em *Poética da prosa*, no capítulo “A gramática da narrativa”, a opção por outros tempos verbais que não o presente, produz um importante efeito de sentido: “As proposições enunciadas no indicativo são percebidas como designando acções que se realizaram verdadeiramente; se o

---

<sup>4</sup> De notar que frequentemente se reconhece nas obras de Camilo Castelo Branco um “realismo romântico”. A este propósito consultar Ferraz, Maria de Lourdes (2011). “O realismo romântico de Camilo” in *Ensaaios oitocentistas* 1ªed. Porto: Caixotim Edições.



modo é outro é porque a acção não se realizou mas existe em potência, virtualmente (...)” (Todorov, 2003: 49). Ora, remeter a acção para o plano do hipotético é mais um dos mecanismos de construção de múltiplos significados – e, como sabemos, uma das características mais prementes da poesia.

Veja-se outro exemplo de ênfase do valor semântico do verbo: por um lado, o pretérito imperfeito acentua a continuidade e o carácter habitual daquela celebração, que comumente se realiza, e na qual familiares e vizinhos se juntam para um banquete festivo, ao som da música de flauta de um tio emigrante.

Por outro lado, o pretérito perfeito produz um efeito de fechamento da acção, condizente com o carácter particular e trágico da celebração: motivada, agora, pelo regresso de André, e cujo fim é marcado pela morte da dançarina, Ana, assassinada pelo pai. A mudança de tempo verbal é, pois, criteriosa. Comparem-se ambas as passagens:

E **era** então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens [...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, **puxava** do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se **punha** então a soprar nela como um pássaro [Negrito nosso] (*LA*, 29-30).

E **foi** então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens [...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, **puxou** do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se **pôs** então a soprar nela como um pássaro [Negrito nosso] (*LA*, 187).

A ausência de fixidez do tempo evidencia-se igualmente no modo como este é personificado, descrito com qualidades humanas, constantemente mutável e numa interacção diversa com o protagonista, quase como se de uma personagem se tratasse:

O tempo, o tempo é versátil o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos [...] (*LA*, 88).

De modo a explorar a volubilidade temporal bem como a complexidade desta categoria narrativa, detemo-nos numa passagem de *Lavoura arcaica* devedora de *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade (Azevedo, 2015: 170-171). Aquando da descrição do tempo abstracto apreendido enquanto apelava ao amor de Ana, André afirma: “[...] e não era dia nem era noite, era um tempo que se situava a meio topo, **era um tempo que se dissolvia entre cão e lobo** (...)” [Negrito nosso] (*LA*, 116). A expressão a negrito é precisamente o

título da primeira secção de *Claro enigma*. Por sua vez, e tal como sustenta Achcar, esta parece constituir uma referência aos versos de Sá de Miranda: “Na meta do meio dia / Andais entre lobo e cão.” (Achcar, 1994 *apud* Camilo, 2001: 170) cuja explicação, avançada pelo professor Vagner Camilo, se prenderia com a paradoxal e misteriosa equivalência do momento de maior luminosidade com o de maior escuridão (Camilo, 2001: 170).

Além disso, apoiado em Rodrigues Lapa, Achcar afirma que o poeta português também se refere às constelações, com aqueles nomes de animais que formam um “céu negro” – observação aliás reforçada por outras referências, presentes no texto e concernentes ao universo:

[...] inclusive, vale lembrar que o primeiro poema do livro, “Dissolução”, evoca justamente a aproximação da noite, o mergulho na mais cerrada escuridão, marcando metaforicamente a ‘dissolução’ das perspectivas do eu lírico diante do real, bem como o pessimismo característico dessa fase [da obra poética] (Camilo, 2001: 170).

Para além disso, o cão como animal doméstico e o lobo enquanto animal selvagem – sem contar com inúmeras outras simbologias que os opõem –, dão continuidade ao teor antitético do verso, exprimindo uma situação de impasse do sujeito lírico, metaforicamente representativa de um plano ideológico marcado pelo dogmatismo, e por outro lado, pelo “esteticismo estéril e alienante” dos neomodernistas de 45 (Camilo, 2001: 171).

Introduzido nesta passagem de *Lavoura arcaica*, o verso permite-nos descobrir várias camadas de significado que revelam o trabalho poético construído em redor do tempo, que se constitui como categoria moldável, dependente do olhar de André e, consequentemente, subjectiva.

Ora, esta concepção complexa e quase antropomórfica do tempo que o protagonista constrói, deriva, de novo, da percepção daquele que se constitui como narrador em crise, tipicamente contemporâneo, atreito a uma visão do mundo perturbada, em que nada é definitivo e certo.

Afinal, o romance contemporâneo absorve na sua tessitura textual a crise do homem do século XX, questionando o mundo pleno, portador de uma verdade universal e inquestionável, modelado pela impossibilidade de retomar uma consciência ordenadora do *logos*, e consequentemente, do tempo. Assim, tal como denota Regina Dalcastagnè em *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*, no capítulo “O narrador e suas circunstâncias”:

O tempo, assim como o espaço [...] não é uma entidade abstrata, mas uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção. A literatura é bastante sensível a essas alterações, incorporando o tempo como um dos seus temas – como em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar [...] (Dalcastagnè, 2012: 78).

Parece-nos, portanto, plausível afirmar que a realidade propriamente dita – e de que tempo e espaço fazem, inevitavelmente, parte –, se imbrica numa atmosfera altamente reflexiva, na qual dificilmente se distingue aquele que poderíamos chamar o plano do real indubitável do plano do imaginário.

Com plano do real, referimo-nos ao que Allain Robbe-Grillet, estudioso do *nouveau roman*, aludindo ao romance realista, tão bem metaforiza na expressão “um pretenso naco de realidade” (Grillet, 1965: 163) que, muitas vezes notavelmente, os romances realistas nos serviam, mas que em todo o caso se afigura tão diferente da atmosfera de dúvida e fugaz realidade que paira, *grosso modo*, na literatura contemporânea.

Assim sendo, e seguindo as linhas de reflexão relativas a um certo perfil de romance contemporâneo propostas por Anatol Rosenfeld, afigura-se pertinente o vislumbamento de determinada indefinição que parece percorrer a descrição do mundo como cenário romanesco, na contemporaneidade.

Daí que o assunto predilecto das obras que classifica como modernas – ou contemporâneas, como preferimos designá-las – inclua, quase sempre, um cariz reflexivo. Assim se percebe que tal ambiência reflexiva, em que a dúvida reina e que a contemporaneidade instaura, invade os pressupostos tradicionais da narrativa, convertendo-se também num desafio aos leitores, que, por vezes, se vêem perante um hermetismo nem sempre superável. Segundo Karl Eric Schøllhammer, a organização da narrativa obedece, precisamente, a essa atmosfera ambígua:

[...] a estrutura narrativa – a organização textual da temporalidade e espacialidade – está intimamente ligada, em *Lavoura arcaica*, ao desvendamento do conteúdo temático, apresentando-se como o cenário perfeito que consegue manter a ambiguidade do complexo da trama e evitar toda redução interpretativa (Schøllhammer, 2007: 77).

Note-se o modo como a narrativa se desvenda como se juntássemos as peças de um *puzzle*, e assim, reconstruíssemos o enredo num eixo cronológico-causal que, à partida, o romance não oferece. Longe da organização linear do enredo bem como da substancial quantidade de informação que grande parte das narrativas realistas nos ofereciam, o romance nassariano em questão mantém-se no trilho da sugestão e da ambiguidade, pedindo um perfil

de leitor activo e arguto – pronto a lidar com a falta de linearidade e incompletude da diegese, decorrente, em parte, daquilo que classificámos como a diluição das categorias narrativas.

Em suma, instigando ao questionamento e ao espírito crítico, *Lavoura arcaica* parece bem caber nesta descrição do romance contemporâneo que Anatol Rosenfeld em *Texto contexto*, no capítulo “Reflexões sobre o romance moderno”, postula:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e na filosofia (Rosenfeld, 1976: 81).

Poderíamos, então, dizer que tanto o predomínio da primeira pessoa do singular, o abandono à imaginação, ao sonho, à memória, ao devaneio, em suma, aquilo que caracteriza a ambiguidade do relato (Ramos, 2006: 32), associada à indefinição temporal e espacial, bem como à construção de uma atmosfera invariavelmente indeterminada, levam-nos à apreensão de um amortecimento narrativo, a uma falta de concretude das categorias narrativas.

De facto, essa indefinição temporal e espacial, a diluição da firmeza do enredo, mesclado com reflexões e memórias do narrador, concretiza, no texto, uma certa ambiência reflexiva, que nos distancia de uma realidade altamente tangível e com balizas de tempo e espaço bem definidas. Se a trama continua a ser perceptível, a habilidade com que o enredo foi construído permite-nos apreender as dúvidas e o tumulto do narrador que tanto conta uma história como continua reflectindo e inquietando-se com ela.

Revistas as razões que nos permitem classificar *Lavoura arcaica* como romance contemporâneo, bem como a diluição das categorias narrativas que denotam esse soçobro da prosa e sua interacção com manifestas características poéticas, atentemos, no capítulo seguinte, no hibridismo discursivo do romance e de que modo este contribui para a poeticidade do texto.

### Capítulo III - O CARIZ POÉTICO DO HIBRIDISMO DISCURSIVO

#### O trágico-poético

O hibridismo discursivo de *Lavoura arcaica* deve-se à integração, de modo mais ou menos óbvio, de aspectos devedores de géneros como a tragédia, apresentando ainda estreitas afinidades com a parábola e a narrativa alegórica, ao mesmo tempo que se apropria de uma discursividade típica da *Bíblia* e do *Alcorão* ou mesmo dos sermões, e associada, tantas vezes, às personagens que se afirmam como oradores: André e Iohána.

Isto porque ao identificar e perceber as fontes onde Nassar bebeu as suas influências, a par dos moldes do criterioso reaproveitamento dos diferentes géneros e discursividades, compreendemos melhor o alcance da significação da obra: aquilo que, com a evocação de outros textos, é semanticamente explorado.

Com efeito, algumas características da tragédia clássica aparecem reaproveitadas em *Lavoura arcaica*, tal como constata Leyla Perrone-Moisés: “A obra tem muito de tragédia grega, pelo tema funesto e pelo tom elevado, tanto quanto pela ambientação culturalmente mediterrânea de sua trama” (Perrone-Moisés, 1996: 65). Partindo desta premissa, atentemos nos aspectos nos quais reside a tragicidade na tríade que Leyla Perrone-Moisés menciona, composta por aspectos como o tema, o tom e a trama.

Em primeiro lugar, pensar o trágico obriga-nos, ainda que superficialmente, a rever o que Aristóteles postula na *Poética* quando reflecte sobre as características mais flagrantes da tragédia ou melhor dizendo, de uma tragédia bem construída. Apesar de não pretendermos filiar em demasia a nossa análise às noções aristotélicas de tragédia, consideramos, porém, útil atentar no pensamento aristotélico – de que críticos como José Pedro Serra partem com o intuito de desenvolver uma reflexão em torno do trágico na contemporaneidade – para indagar, em *Lavoura arcaica*, aquilo que podem ser resquícios da tragicidade.

Apesar da sombra em torno das origens da tragédia grega, consta que esta teve início em Atenas, no século V, sob a forma dum canto coral, de cariz litúrgico: o chamado ditirambo. Segundo Easterling, o ditirambo consistia numa “poetic composition sung and danced in honour of Dionysus by choruses of fifty men or boys” (Easterling, 1997: 37). É precisamente do ditirambo que a tragédia nasce e nele que o seu teor poético se enraíza, já que é a linguagem do coro que ostenta um maior grau de poeticidade em relação à linguagem dos actores, a qual apresentava uma métrica mais próxima da linguagem corrente.

Inicialmente, este canto coral era cantado por um grupo de homens, em honra do deus Dionísio, pelo que os coristas correriam, supostamente, à volta da sua estátua ao mesmo tempo que entoariam o canto, ao som de uma flauta. Um dos elementos desse coro ter-se-ia, então, destacado, entrando em diálogo com os restantes membros do grupo – num momento de “drama”, que à letra significa “acção”. Deste modo, a tragédia deixa de ser somente um canto coral, já que a acção propriamente dita, aquilo que faz avançar o enredo dramatizado, cabe, agora, aos actores.

Começava, pois, a estabelecer-se uma divisão mais nítida entre coro e actores – acentuada, inclusivamente, pela separação espacial, já que ao coro estava reservada a *orkhéstra* e aos actores a *skéné* (Trédé-Boulmer & Saïd, 1990: 60). À partida, estes espaços estabeleciam já uma separação entre o espaço onde, à margem, se comenta a acção, a *orkhéstra*, e o local onde esta decorre efectivamente, a *skéné*.

Os actores passam a ganhar ainda mais protagonismo quando Sófocles e Ésquilo inventam, respectivamente, o segundo e terceiro actores, que novamente do coro começam por emergir. Assim, verifica-se um aumento das possibilidades dramáticas: mais actores contracenam entre si e a representação torna-se, assim, mais variada.

Por outro lado, o coro continua a deter uma função literariamente notável enquanto comentador da acção desenrolada entre os actores, contribuindo largamente para o cariz reflexivo e especulativo das tragédias. É o grupo coral que especula sobre a possibilidade trágica, que a torna mais vívida, lembrando, por exemplo, o peso dos deuses ou do *fatum*, constatando a desgraça ocorrida, chorando e bradando aos céus.

Ora neste exercício de moldar e ampliar o material trágico, dando-lhe um rosto marcado e efervescente, em última instância, atribuindo-lhe uma face poética, o coro opera um papel essencial como garantia do *pathos* – é ele quem especula a possibilidade trágica, a latente ameaça do inimigo, quem lembra o peso dos deuses ou do *fatum* ou quem constata, mais tarde, a desgraça ocorrida. Reacções estas que proporcionam uma exteriorização estilizada da emoção, adensando-se, assim, a dimensão trágica da acção em cena.

Nesse sentido, como organismo que torna o desenvolvimento da essência trágica mais extensível ao leitor, e enquanto espectador utópico, que tudo sente e pressente, com marcadas reacções, o coro assume-se, também, como uma espécie de orientador das reacções do público. O papel do coro é “provocar”, “forjar”, “projectar”, atribuindo sonoridade e alcance àquilo que acontece em cena (Serra, 2007: 37). Tal como constata as helenistas Monique Trédé-Boulmer e Suzanne Saïd:

A tragédia grega é assim indissoluvelmente dramática e lírica com actores que originam a acção e um coro sempre presente e sempre impotente que lhe confere uma dimensão pública [...] e uma intensidade patética acrescida (este “espectador ideal” serve de mediador entre os actores e um público a quem comunica as suas emoções) (Trédé-Boulmer & Saïd, 1990: 61).

A título de exemplo do teor lírico da linguagem do coro, atente-se nas intervenções do coro na mais antiga tragédia chegada até nós, representada em 472 a.C.: *Os persas*, de Ésquilo, a propósito da Batalha de Salamina.

No contexto desta peça, a terra da Ásia vê partir o rei Xerxes e os seus combatentes para a guerra contra os gregos, pelo que os anciãos que constituem o coro aguardam numa espécie de ânsia e espera urgente pelo resultado do combate. Nada, no início da peça, faz prever a derrota dos persas, mas ao longo da tragédia essa possibilidade começa a ser aventada, até ser, finalmente, confirmada. É então que o coro comenta a desgraça decorrente do resultado final e, chorando, exprime toda a dor do povo persa, contribuindo assim para adensar a dimensão trágica. Atente-se na citação:

Esta terra geme pela juventude nascida no seu solo e morta por Xerxes, abastecedor de Hades, morreram em massa compacta miríades de homens, flor deste país, archeiros, triunfantes. Choremos, choremos os nossos valorosos defensores. E a Ásia, rei desta terra – que golpe, que terrível golpe! –, se abateu sobre os seus joelhos (Ésquilo, s.d: 57).

Neste excerto podemos verificar o modo como o coro promove, por assim dizer, o sentimento funéreo e as lamentações devidas ao fatídico destino persa. Uma série de expressões tornam vívido e tangível o trágico, nomeadamente a terra, que, personificada, geme de dor.

Também a titânica quantidade de mortos é enaltecida pelo vocábulo “massa”, ao passo que a sua qualidade enquanto guerreiros se evidencia na metáfora “flor do país” e na adjectivação que os qualifica como “archeiros e triunfantes”. Atente-se, ainda, nos verbos no imperativo, impelindo ao choro, assim como as exclamações, que integram a repetição, numa triste lamúria, entoada como um canto: “que golpe, que terrível golpe”.

Concorrendo para essa dimensão reflexiva importa mencionar o principal elemento diferenciador da tragédia em relação a um outro género que lhe é familiar: a epopeia. De facto, tal como lembra o professor José Pedro Serra, a tragédia está, na sua génese, indelevelmente ligada à epopeia. Porém, acrescenta-lhe uma reflexão, isto é, um recuo. A própria etimologia

da palavra – reflexão –, como bem nota o classicista, sugere o cariz reflexivo deste género, por assim dizer, debruçado sobre si mesmo:

[...] um essencial sopro mítico-épico anima a tragédia, sem o qual a tragédia se desvaneceria e desapareceria no não-ser. [...] O que na expressão épica se encontra, sempre, é uma vocação de plenitude, [...] O que a tragédia acrescenta à epopeia é um recuo, uma re-flexão, um olhar que se vê olhando, e por isso, acrescenta um eco de uma estranheza fracturante, estranheza na relação dos homens entre si, porque estranheza também na relação com os poderes que os determinam: os deuses, o destino [...] (Serra, 2007: 191-192).

Salvo as necessárias distâncias, esses dois grandes pilares da tragédia, o gesto que almeja a plenitude a par desse olhar que se vê olhando, remetem-nos para um dos aspectos mais relevantes na construção dessa dimensão trágica e especulativa: a linguagem poética.

Sabemos que na lógica aristotélica uma tragédia define-se, sobretudo, por uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada. Efectivamente, Easterling em “Greek tragedy for tomorrow” reconhece ao coro e ao herói um “poetic pedigree, recognisable in their language and performance” (Easterling, 1997: 172). O posto contemplativo e a expressão decorrente da observação de acontecimentos, e que antes era atribuído ao coro, parece plasmado no discurso de André que examina – apesar de regido pela cólera e impulsividade –, a opressora lavoura que o cerca.

Ora, André é actor e comentador da trama em que se enleia, “voyeur de si mesmo” (Teixeira, 2002: 36), pelo que o seu olhar em torno do ambiente opressor que o rodeia, introduz um cariz reflexivo em relação à ordem estabelecida, como se olhasse de fora a trama de que é ou já foi protagonista no passado. Tal ocorre, por exemplo, no momento em que André recorda os rostos de todos, inclusivamente o seu, esperando o início do sermão paterno: “Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa (...)” (LA, 49)

Não podemos deixar de notar os ímpetos anti-heróicos ou revoltosos do protagonista, manifestos, por exemplo, no desejo de excedência dos limites da fazenda familiar ou na vontade de luta contra as forças opressoras, condensadas no puritanismo e patriarcalismo de Iohána.

Algo de similar acontecia no contexto das tragédias gregas, em que a deusa Ate, a personificação do erro (Grimal, 2009: 52) se abatia sobre os mortais, levando-os a cometer actos de extrema loucura, ou, e em especial a *hybris* cometida por tantas personagens das tragédias gregas. Lembre-se Agamémnon pisando o tapete púrpura, sabendo que esta era uma cor apenas destinada aos deuses e, deste modo, desafiando-os bem como ao próprio destino.



De facto, André aproxima-se sobretudo do acto *hybrístico* pela sua condição de mortal revoltado contra as forças que o dominam, ainda que nenhuma vontade heróica o mova. Apesar de estarmos perante um universo totalmente dispar, André desconstrói essa centelha *hybrística*, demonizando e tornando perverso o desejo de ir mais além, por meio da fuga de casa, do incesto, quebrando quaisquer limites impostos pela moral convencional.

Por outras palavras, transmutam-se os desafios e dificuldades no caminho dos protagonistas e demoniza-se o suposto herói que, em *Lavoura arcaica*, alcança um desmoronamento ético. Parece, além disso, haver uma ambiência de forças que operam no sentido de hostilizar o protagonista, ou pelo menos de lhe lembrar da sua inferioridade. Por exemplo, a chamada *ananké*, a fatalidade ou necessidade tantas vezes traduzida na inexorabilidade do destino, que nas tragédias gregas opera como uma das mais opressoras forças dos heróis-protagonistas, parece surgir metaforizada na autoritária figura de Iohána, cujo legado Pedro parece seguir e, sobretudo, na categórica expressão “Maktub” proferida pelo avô.

Através de uma só palavra, dita secamente, comparada até a um arrote, ressurge, na voz do ancião, todo o arsenal doutrinário que orienta a família de André. Nela subjaz a ideia de inexorabilidade do destino, cuja dimensão peremptória da própria escrita confirma e perpetua, uma vez que as regras corânicas e bíblicas das “velhas brochuras” que orientavam o *modus operandi* da lavoura são, afinal, incontestáveis. Segundo Alva Martínez Teixeira: “Con su sabiduría y su verbo toscos y arcaicos, la respuesta constante que daba a todas las cuestiones, Maktub – es decir, está escrito –, conseguirá condensar todos los matices del *fatum* de esta tragedia” (Teixeiro, 2013: 70).

Essa dimensão trágica e indelével já expressa no arabismo “Maktub” é enfatizada também através da frase reapropriada do escritor francês André Gide, já que verificamos a tradução de algumas frases lapidares do romance *Nourritures terrestres*, como: “L’heure est désespérément passée” (Gide, 1927: 173); “l’heure passe” (Gide, 1927: 153).

No seu contexto original, estas expressões resumem a ideia primordial que ao longo da obra de Gide se vem tecendo: a “disponibilidade no instante, instante cortado das determinações do passado, para se concentrar nas sensações, nos sentimentos, no “fervor” e nos *élans* do presente” (Goulet, 2003: 195), sublinhando-se a relação entre a passagem do tempo e a precariedade do instante presente.

Por outro lado, em *Lavoura arcaica*, as expressões gideanas são traduzidas e condensadas nas palavras “o instante que passa, passa definitivamente” (*LA*, 94), numa clara

acentuação da imutabilidade do *fatum*, que estaria “escrito” como “Maktub” sugere, e que não poderia, conseqüentemente, ser alterado desde o tempo presente. Assim, a apropriação, do autor de *Lavoura arcaica*, da frase de André Gide parece, mais uma vez, concorrer para a tragicidade.

Na verdade, toda a atmosfera e tom que premeiam o romance revelam-se fulcrais na concepção de uma história que podemos classificar como trágica. Daí se afigurar tão relevante a sugestiva atmosfera de cariz edipiano – tão atreita, como sabemos, às reflexões freudianas de *Totem e tabu*, onde Freud indica que as primeiras escolhas amorosas de um menino, a mãe e irmã, são proibidas – e que, em *Lavoura arcaica*, podemos vislumbrar quer na relação ambígua da mãe para com o filho, André, quer na relação incestuosa deste com Ana. Além disso, também a tentativa de sedução do irmão mais novo, Lula, bem como o confronto entre André e Iohána repercutem, simbolicamente, rasgos edipianos.

Deste modo, o tumultuado adolescente parece possuir, ainda que somente em potência, aquilo que Édipo, em *Rei Édipo*, de Sófocles, concretiza ao casar com a própria mãe e ao matar o próprio pai. Isto porque, em *Lavoura arcaica*, as carícias maternas são ambigüamente descritas e sabemos já que o excessivo afecto materno é apontado como causa primeva da queda familiar, e entre André e Iohána estabelece-se uma relação de divergência e confronto, pelo que a sugestão de um parricídio simbólico pode ser aventada pelo discurso em memória do pai, que figura nas últimas páginas de *Lavoura arcaica*, e que André afirma transcrever<sup>5</sup>.

Apesar de nem o incesto com a mãe nem o parricídio se materializarem efectivamente na trama, paira a ameaça da sua realização num regime de sugestividade que se instaura no texto – dotando-o precisamente daquilo que o torna literariamente notável.

Com isto pretendemos dizer que, como vários críticos apontam, a literariedade do texto reside também naquilo que este significa de modo menos óbvio, naquilo que deixa escapar por meio de indícios, e que o dota de uma série de possibilidades semânticas. Uma dessas possibilidades de sentido é, precisamente, a influência de uma atmosfera dionisiaca.

---

<sup>5</sup> De notar a dimensão de escrita inerente a este termo – que insinua André como autor (ficcional) do texto de *Lavoura arcaica*, e conseqüentemente, como estabilizador da ordem fixada nos textos doutrinários, corroborada por Iohána.

Ainda que num universo tão distante e diferente das tragédias gregas, não podemos deixar de notar os vínculos deste romance trágico às simbologias associadas ao deus que reside na sua origem. Falamos de Diónisos, ou Dionísio, em honra do qual se representavam as tragédias, por ocasião das chamadas Heneias, Dionisias urbanas ou Leneias nos finais de Janeiro, e as Dionisias rurais nos finais de Março. As tragédias seriam representadas num teatro com o seu nome, com uma estátua em sua honra, na presença do seu sacerdote, e seriam precedidas de procissões e sacrifícios em honra do deus (Trédé-Boulmer & Saïd, 1990: 59).

Este é um deus cuja lenda tem origem não só na Grécia mas também nos países adjacentes. De facto, Dionísio, que na época clássica é, sobretudo, o deus da vinha, do vinho e do delírio, encerra variadas significações – desde a agricultura e fertilidade da terra, cujas celebrações em sua honra vinculam, passando pela sexualidade e pela dicotomia identidade-alteridade (Grimal, 2009: 121).

Valências estas enraizadas nas celebrações e ritos em seu torno, que parecem estar, de modo mais ou menos óbvio, impressas ao longo do romance, quer na relação próxima de André com a natureza, em cujo solo húmido apaziguava a sua febre; no teor sexual, na ambiguidade identitária característica das personagens, e ainda numa problematização do ser e parecer, do delírio, ou da presença constante do vinho: “um soberbo copo de vinho” (*LA*, 16); “entregando-me, depois (...) ao vinho e à minha sorte” (*LA*, 31); “e decantaremos numerosos vinhos capitosos, e nos embriagaremos depois” (*LA*, 97); “(...) o espírito do vinho subiu-me a cabeça e não posso responder pelo que fiz (...)” (*LA*, 74) – entre outros e numerosos exemplos.

De facto, segundo Rochele Kalini Ribeiro, o deus Dionísio, no vinho materializado, e aliado ao suposto ataque epiléptico do protagonista, está presente desde o início do romance, permitindo, desde logo, a desinibição de André e a posterior explicação relativa à fuga de casa: “(...) André, a partir da ingestão da bebida, se sente à vontade para expor a problemática e sua participação na ruptura da família. A presença de Dioniso no romance já se faz presente nos primeiros instantes da narrativa.” (Ribeiro, 2011: 45).

Porém, é na cena final que Dionísio parece vir à tona de modo mais afirmativo e em estreita relação com o culto que se suspeita, em tempos, ter-lhe sido prestado – registado, e eventualmente ficcionado, nas *Bacantes*, do grande tragediógrafo grego Eurípides. Isto porque, na cena final de acentuado hedonismo, Ana, incitada pelo vinho, dança irreconhecível, ousadamente, e em delírio, com os cabelos soltos ao som de crescendo musical – urdindo tacitamente o despudor que André tecera:

[...] e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos [...] (LA, 30).

A descrição desta celebração, que Alva Martínez Teixeira classifica como “mais ou menos báquica” (2013: 69), parece, de facto, ir ao encontro da celebração ritualística em honra do Deus Dionísio – expresso nas *Bacantes*, de Eurípides, e que a helenista Maria Helena da Rocha Pereira classifica como o único documento que diz respeito ao ritual.

O rito trietérico consistia, sobretudo, em três momentos distintos. Inicialmente, as mulheres, designadas bacantes ou ménades, descalças, com vestes leves e cabelos soltos, munidas de tirsos, reuniam-se num grupo, de seu nome *tíaso*. De seguida, ao som de tamborins e flautas corriam e dançavam freneticamente até alcançarem o topo de uma montanha, prefigurando a *oreibasia*, até que, finalmente, apanhavam e matavam um animal ou mesmo uma das bacantes, configurando o chamado *sparagmos* – como ritual sacrificial. Posteriormente, comiam-no cru – no chamado momento de *omophagia*. (Serra, 2006: 424-427).

Em Eurípides, o rei Penteu, zelando pela ordem da cidade, opõe-se a estes perigosos ritos em honra de Dionísio, também designado o “deus estrangeiro” – mas a curiosidade leva-o a desejar observá-los, pelo que se empoleira numa árvore, naquele que parece um posto ideal para assistir ao violento culto, que, de resto, não conhece bem, e vincula, erroneamente a uma mera e “lúbrica entrega aos dissolutos prazeres” (Serra, 2006: 417).

Porém, na impossibilidade de uma mera e imune observação, Penteu torna-se vítima da insaciável curiosidade de conhecer o culto e acaba por cair, sendo despedaçado pela própria mãe, Agave, que em delírio, segura, triunfalmente, a cabeça da vítima dilacerada, para, seguidamente, se horrorizar perante a constatação de que matara o próprio filho: “Com a boca a espumar e revolvendo os olhos em todas as direcções, sem saber pensar direito, e dominada por Baco, não a persuadiu o filho” (Eurípides, 1992: vv.1122-1125); “Céus! Que vejo? Que é que eu trago nas mãos?” (Eurípides, 1992: v.1280).

Através das notas de Maria Helena da Rocha Pereira que antecedem a peça, na edição consultada, percebemos melhor o exímio modo como a peça de Eurípides trabalha o alcance psíquico inerente ao culto dionisiaco: “Julgamos que *As Bacantes* são um documento soberbo sobre a religião dionisiaca e a experiência psíquica que ela comporta e, como tal, uma

exploração em profundidade da *psyche* humana, quando sujeita a forças para além da razão.” (Pereira, 1997: 27).

Percebemos que nas *Bacantes* o filicídio é involuntário, pelo que só mais tarde Agave se apercebe do horrífico acto cometido, como se só então saísse do transe em que antes emergira. Ora, curiosamente, em *Lavoura arcaica*, é também perpetrado o filicídio. Porém, no romance, o assassinato de Ana pelo patriarca é intencional, mas talvez impetuoso, uma vez que a habilidade da descrição sugere o aumento gradual da raiva de Iohána, no seio de uma atmosfera dionisíaca, que a expressão a negrito nos parece sugerir.

Note-se, de novo, a presença do delírio por meio do vinho, em última instância uma subtil presença dionisíaca:

[...] a testa nobre de meu pai, **ele próprio ainda úmido de vinho**, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental [Negrito nosso] (*LA*, 168)

Trata-se de um crime de sangue, semelhante aos vários crimes retratados nas tragédias gregas. Nesse sentido, parece-nos que o filicídio pode, como o incesto, e, sobretudo, a sua revelação, configurar uma situação propícia à catártica sensação-alvo da tragédia: o “terror e a piedade” e, na melhor das hipóteses, a catártica purificação das emoções (Aristóteles, 1994: 31-49) – espécie de indicador do grau de tragicidade, segundo o grande pensador grego. Isto porque Ana, para além da filiação a Iohána, trata-se de uma personagem empática, o que torna o seu assassinato ainda mais chocante ao leitor.

Se, em relação ao incesto, André é impulsionado por uma revolta radical, já Ana parece embalada por uma fraqueza, que culmina, contudo, numa queda fatal. Assim, Ana parece ter a sua responsabilidade atenuada, ou, pelo menos, justificada, o que parece viabilizar a identificação empática dos leitores com a figura feminina.

Afinal, a construção da personagem feminina, assenta sobre o claro-escuro, face ao incesto, manifesta numa aura de ambiguidade. Recordem-se as dúvidas de Ana em relação ao incesto, bem como a tentativa de rendição sugerida pelo seu confinamento e prostração na capela, em oração, bem como o seu dubio e enigmático silêncio face ao discurso de André, tentando-a convencer da validade do seu amor incestuoso.

Impossibilitados de constatar ou medir nos leitores a eventual sensação catártica, podemos, porém, alvitrar que esta se afigura uma situação trágica por excelência, porquanto

configura a chamada metábole, isto é, um processo de mudança de uma situação de fortuna ou felicidade para uma situação de infortúnio ou infelicidade.

Situação esta que o leitor atento podia ver pressagiada nalgumas expressões. Uma delas é o substantivo *ríctus*, uma estranha e enigmática forma da boca semelhante à do sorriso que surge em cadáveres, evocando, momentaneamente, uma ambiência funesta.

Tendo em conta que esta expressão surge na sequência da revelação do incesto a Pedro, e uma vez que sabemos ser a confissão do mesmo, a motivar o assassinato de Ana pelo patriarca, poderíamos nela ler um subtil presságio de morte: “(...) vi que meu irmão assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar-lhe que *ríctus* lhe trincava o tijolo queimado da cara (...)” (*LA*, 100). Do mesmo modo, a expressão “a flor vermelha feita um coalho de sangue” (*LA*, 29) que caracteriza Ana, constituiria a sombra de um fúnebre anúncio.

A tragédia descrita em *Lavoura arcaica* seria ainda, nos moldes aristotélicos, dotada de *anagnorisis*, isto é, de reconhecimento (Aristóteles, 1994: 30-33), correspondente ao momento em que o pai, Iohána, toma conhecimento da relação incestuosa entre André e Ana, por meio da revelação de Pedro. De facto, o teor trágico adensa-se precisamente com a sua revelação, pois, enquanto encoberto e clandestino, o incesto não desencadeara nada mais para além da fuga de André e o recolhimento de Ana na capela; não potenciara, até então, uma tragédia propriamente dita.

Daqui decorre também a trágica ironia a que já aludimos: aquele que é apologista do perdão é também aquele que se revela incapaz de o exercer. Situação esta familiar também, como sabemos, a *Rei Édipo* – em que Édipo procura o cidadão sobre o qual pesa uma mancha que envergonha toda a *polis*, pelo facto de ter casado com a mãe e de ter morto o próprio pai, e que é afinal, ele próprio. Simultaneamente irónica e fatídica é também a cegueira física de Tirésias, o adivinho cego que, contudo, vê claramente a verdade que Édipo, metaforicamente cego, ignora. No final, acabará por dilacerar os próprios olhos, num acto de manifesta carga simbólica.

A mesma amarga reviravolta encontramos, talvez de modo mais ténue, em *Lavoura arcaica*. Aquele que se manifesta orador e detentor da palavra mostra-se também incapaz de cumprir os ensinamentos doutrinários que transmite aos filhos, porquanto assassina a própria filha.

Essa ironia trágica concretiza-se no enredo e discursivamente. Por exemplo, encontramos uma de uma passagem do poeta e filósofo romântico alemão Novalis, cuja obra

poética se vincula fortemente aos seus estudos religiosos e filosóficos. Daí encontrarmos questões como “Para onde estamos indo?” presente na obra *Hinos à noite* de 1797.

Ora, em *Lavoura arcaica*, uma expressão devedora da de Novalis integra-se num excerto do discurso em que André se revela, afinal, uma espécie de títere sob o jugo paterno que, constantemente, ressoa na sua consciência. Deste modo, a expressão “ir para casa” ganha uma conotação metafórica, equivalendo a subjugação à autoridade de Iohána:

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo” [...] haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: **“estamos indo sempre para casa”**. [Negrito nosso] (*LA*, 33).

No entanto, as mesmas palavras ganham, numa outra passagem do texto, uma conotação subversiva, constituindo-se como modo de reverberação da trágica ironia a que aludimos. Assim, e segundo a crítica Leyla Perrone-Moisés, a expressão escolhida – nas suas palavras, “de senso comum” – para terminar o romance, integrante do discurso de Iohána “in memoriam”, funciona como paródia da passagem de Novalis: “o gado sempre vai ao poço”, o que permite a atribuição, a estas palavras, de um sentido subvertido e malicioso (Perrone-Moisés, 1996: 66).

Além disso, o facto de se tratar de um excerto em memória de Iohána, sugere a morte do patriarca, podendo levantar-se a possibilidade de um simbólico e subtil parricídio, na escrita efectivado. Aspecto que de novo confirmaria o regime de insinuações semânticas e polissemia sobre o qual o texto assenta, preferindo a criação de sentidos sugestivos à interpretação do leitor à efectivação e exposição inequívoca dos mesmos.

Parece-nos aliás, que este constitui um frutuoso exemplo da definição de Ezra Pound – que Nelly Novaes Coelho retoma em *Literatura e linguagem* – do chamado procedimento “make it new”, uma espécie de tradução de cariz criador que engrandece, homenageia e lembra autores passados, ao mesmo tempo que proporciona a leitura de incontornáveis textos sob novas interpretações, dotadas de outros sentidos (paródicos ou críticos em relação ao

contexto original), potenciando o experimentalismo no texto literário e a reciclagem de linguagens alheias (Coelho, 1974: 319)<sup>6</sup>.

Este procedimento do “make it new” acentua o carácter revolucionário e subversivo de André que no discurso tem a sua arma. Isto porque, no exemplo dado, a renovação semântica é claramente transgressora e assume-se como irónica nas palavras do narrador André que cita o seu pai.

Vira-se, então, o feitiço contra o feiticeiro: se o pai afirmava “o gado sempre vai ao poço”, as mesmas palavras assumem, para André um sentido de revolta, equivalendo a uma alusão ao desvendamento da autêntica faceta do pai.

Assistimos, pois, a uma série de castigos que não redimem, mas, de novo, adensam a tragédia, verificando-se a impossibilidade de expiação da culpa. Assim, cada familiar, como membro da instituição maior que é a família, pode arrastar todos os seus membros para um fatídico trilho: “bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás” (LA, 23). Segundo Alva Martínez Teixeira, a responsabilidade da culpa é “complexa” e “evolutiva” (2013: 76), ao passo que o perdão ou rendição não parecem ter lugar na narrativa nassariana:

Hasta este punto, Ióhana materializa el gran misterio cristiano de la *felix culpa*, pues cuanto más opacas son las tinieblas que cercan a su hijo, más viva se revelará la luz por detrás de ellas. Sin embargo, al tomar conocimiento del incesto, el drama muda en tragedia para el patriarca, porque el perdón no se reduce más a la condición de posibilidad retórica o de leve gracia. Ahora ya no es el hombre religioso, el pastor del perdón, es también el hombre que se niega a perdonar (Teixeiro, 2013: 76-77).

Efectivamente, não se verificando o exercício do perdão em *Lavoura arcaica*, confirma-se, de novo, a impossibilidade de anulação do trágico. Críticos como Cherbonnier ou Steiner têm entendido o cristianismo e a sua índole redentora – é neles, como se sabe, que o perdão tem as suas raízes – como formas de superação ou pelo menos de atenuação do trágico. Afinal, a morte tornar-se-ia não só um mal menor, mas um mal passageiro, atenuado pelas delícias prometidas pelo suposto Paraíso.

---

<sup>6</sup> Ao mesmo tempo este procedimento permite ao autor, Nassar, dar provas da sua erudição e cumprir essa autoridade do escritor de se apropriar de textos, subtraindo-os ao contexto da obra original a que pertencem, acoplando-os aos mais variados universos literários e atribuindo-lhes outros e novos significados.



Porém, o perdão não existe em *Lavoura*, pelo que nenhuma visão redentora auspicia um final menos trágico: não se verifica a vivência da culpa ou do perdão. Este talvez seja o ponto nevrálgico do trágico: a amoralidade de André não lhe permite perceber que a liberdade total a que se entrega, incorrendo no incesto, excede os limites do eticamente aceitável.

A citação de Jorge de Lima, retirada do Canto I de *Invenção de Orfeu*, e re-aproveitada em *Lavoura arcaica*, “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (*LA*, 7), que surge, no início da obra, como epígrafe, revela-se basilar na introdução da possibilidade de desculpabilização dos seus actos devido à juventude do protagonista, tal como sugere André Luís Rodrigues:

Os versos de Jorge de Lima [...] revelam o que a narrativa como um todo parece escamotear: a questão da culpa. Mais do que uma pergunta, a indagação poética do autor de *Invenção de Orfeu* [...] pode ser vista como uma des-culpa (Rodrigues, 2006: 146).

Afinal, ao vincular à sua tenra idade a responsabilidade sobre os impulsos do corpo, André parece atribuir ao natural e involuntário viço da infância, a responsabilidade dos seus actos, desculpabilizando-se. Assim, a fase de crescimento seguinte, correspondente à adolescência, adquire também um lado mais obscuro e aterrador, já que o protagonista nos leva a crer que a juventude o iliba: “(...) quanta sonolência, quanto torpor, quanto pesadelo nessa adolescência!” (*LA*, 63).

Na impossibilidade de sentimento de culpa sedimenta-se essa outra faceta trágica: a cegueira daquele que não compreende o alcance perverso dos seus actos. Assim, André atinge um estágio, pelo menos aparente, de pacífico e aterrador convívio com o seu comportamento, que justifica liricamente.

Revistas as reminiscências trágicas e poéticas no texto, percebamos, no seguinte subcapítulo, como o uso das parábolas e sermões, de textos de matriz cristã e corânica contribui, também, para o perfil poético da prosa de *Lavoura arcaica*.

### **O teor poético das parábolas e sermões**

Como fica evidente na leitura do romance, a parábola serve-lhe de base em termos de composição da estrutura e da trama, já que a estrutura circular é comum a ambos. Retomando a definição deste modelo de texto, Afrânio Coutinho em *Enciclopédia da Literatura Brasileira* define parábola como “uma narrativa literária curta, destinada a veicular princípios

morais, religiosos ou verdades gerais, mediante comparações com acontecimentos correntes, ilustrativos, usando seres humanos” (Coutinho, 1989: 72).

Já a alegoria, segundo Massaud Moisés, correspondia a um discurso repleto de significado: “(...) um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra.” (Moisés, 2004: 14-16).

Assim, dotada de uma dimensão alegórica, a parábola é altamente metafórica, daí que entendê-la nem sempre seja fácil. Este modelo de texto pode, em certos casos, e sobretudo para um leitor distanciado espacial e temporalmente do contexto da parábola, ser hermético – vinculado “a um saber apenas acessível aos iniciados” (Moisés, 1985 *apud* Sant’anna, 2010: 141).

Importa ainda destacar a dimensão oral inerente à origem da parábola, ligada à sabedoria popular tradicional (Sant’anna, 2010: 224) e, portanto, a essa transmissão de boca em boca de histórias, às quais, provavelmente, haveria quem acrescentasse ou alterasse “muitos pontos” e produzisse versões diferentes da narrativa original.

Na verdade, Northrop Frye considera a parábola como uma manifestação formal de *épos*, devedora da epopeia, e cuja definição no glossário de *Anatomia da crítica* postula: “Épos (...) é um género literário no qual o fundamento da apresentação é o autor ou menestrel como recitante oral, com um público diante dele, a ouvi-lo.” (Frye, 1973 *apud* Sant’anna, 2010: 145).

Ora, o fluxo de consciência e as falas propriamente ditas plasmados no discurso do narrador, e ocupando longos períodos do romance, possuem um declarado teor oral e fundam-se nessa ideia de inerente público. Neste caso, nós, leitores, lemos ou “ouvimos” André, mas noutros momentos os ouvintes-personagens são Ana em relação a André e os filhos em relação a Iohána. Por exemplo, percebemos, tanto nos discursos do narrador como nos de Iohána, a presença de inúmeros verbos prismáticos como ver e ouvir, tão típicos, como sabemos, da parenética, bem como os vocativos, “Ana, me escute.” (LA, 107), enfatizando essa ideia de envolvimento dos ouvintes e constituindo uma chamada de atenção aos mesmos.

No entender de Octavio Paz, a linguagem falada está mais próxima da poesia que da prosa, porque é “menos reflexiva e mais natural” (Paz, 1982: 25). De facto, falamos não só com tons e ritmos diferentes, mas com expressividades e emoções variadas, pelo que o pendor rítmico-melódico do discurso de *Lavoura arcaica*, e tão característico de certa poesia, aflora outro aspecto não menos relevante: o lado emotivo da fala – de que dependem, precisamente,

aspectos como o ritmo ou tom. Segundo Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*:

Na conversação, a velocidade do falar, os bruscos silêncios, a imitação de um sotaque regional, a insistência em certas palavras ou em certos fonemas (insistência que, na escrita, pode marcar-se pelo sublinhado, pelo emprego de itálicos ou de maiúsculas), as repetições intencionais [...] podem, em certos casos, traduzir directamente o estado de espírito (emoção, cólera, impaciência, etc.) de quem fala (Lefebvre, 1975: 70).

Veja-se como os discursos adoptam características dos seus oradores. Se o discurso de André é sintoma da sua epilepsia, representa igualmente a revolta que o protagonista necessita de expressar – com a urgência das suas frases atropeladas e ininterruptas, acompanhadas de certo tumulto físico, tão antagónico à já referida postura severa do pai-pregador: “(...) gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante (...) espargindo coágulos de sangue (...)” (LA, 99).

André incita Ana, a sua ouvinte de eleição, fervorosamente, por meio de sucessivas apóstrofes, que acentuam a ideia de chamamento: “ ‘te amo, Ana’, ‘te amo, Ana’ ” (LA, 107); ‘Ana, me escute (...)’ ” (LA, 107). Num rápido ritmo discursivo, perfeitamente congruente com a valoração de uma vivência impulsiva da vida e do tempo – sujeita antes à vontade da libido – é uma enumeração que serve o tumulto.

Para a composição dessa dimensão da oralidade poética, de aparência natural, parece-nos ter um peso significativo o criterioso uso, e em determinados casos a elisão, da pontuação no romance – contribuindo tanto para a composição de diferentes ritmos do discurso, variáveis ao longo do romance, quanto para a composição do carácter dos seus oradores, já que a linguagem os parece espelhar, como tentaremos explorar adiante.

Segundo Livia Chaves, o próprio ritmo, tal como a linguagem, encerra em si um determinado efeito semântico, coerente com o temperamento das personagens André e Iohána, além de condizente com a sua acção ao longo da narrativa:

Assim como a linguagem metafórica, o ritmo enquanto materialidade faz parte do recurso narrativo e é construtor de sentido, sendo inclusive fator determinante na diferenciação entre André e Ióhana. Como já foi dito, o embate discursivo entre André e o pai vai muito além do ‘conteúdo’ da fala deles, e se engendra por meio da linguagem [...] (Chaves, s.d: 1)

Convém, por isso, atentar nas palavras da professora e crítica Nelly Novaes Coelho em *Literatura e linguagem* – obra na qual estabelece uma divisão entre aqueles que considera

sinais de pontuação afectivos – exclamação, interrogação, reticências – e sinais de pontuação lógicos – ponto, vírgula, ponto e vírgula (Coelho, 1974: 40).

Tal classificação parece-nos particularmente útil para a análise de *Lavoura arcaica*, já que a predominância do primeiro grupo de sinais atesta-se sobretudo no discurso correspondente ao fluxo de consciência do narrador, como se a revolta do protagonista se expressasse, em parte, através de uma linguagem transgressora, quebrando com a lógica pontual convencional: “Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! (...))” (LA, 33).

Verifica-se a presença constante dos sinais afectivos, em particular das exclamações, expressando a dimensão de oralidade, sobretudo presente no discurso de André que casa bem com o que Leyla Perrone-Moisés descreve como a sua “espontaneidade adolescente” (Perrone-Moisés, 1996: 67) e por outro lado, no excerto, a classificação do silêncio como robusto é remetido para o espaço marginal que os parêntesis conferem.

Outra prova do criterioso uso da pontuação é, por exemplo, a utilização de parênteses quando André se surpreende e indigna com a narração da história do faminto, funcionando como forma de distinguir o seu discurso – parco neste capítulo – das palavras reproduzidas do pai e potenciando a marginalização da sua própria indignação: “(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar a carne e o vinho contar a história de um faminto? (...))” (LA, 73).

O mesmo acontece em certos capítulos em que o discurso surge integralmente entre parêntesis, como no capítulo dez, em que André se autodenomina como “guardião zeloso das coisas da família” (LA, 57) e onde enumera uma série de objectos domésticos que converte, por meio das sucessivas hipálages, em símbolos da monotonia depressiva da casa: “torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória” (LA, 57); “uma chaleira de ferro soturna” (LA, 57); “uma louça ingênua” (LA, 57).

Deste modo, a visão melancólica e crítica dos objectos da casa é, de novo, remetida para um espaço marginal, que, novamente, os parêntesis – que abarcam, na totalidade, o discurso deste capítulo – permitem evocar, abafando a voz de André.

Os parêntesis abarcando o discurso na íntegra surgem ainda no capítulo doze, no qual André descreve as austeras rotinas diárias de trabalho e de prédica a que, juntamente com os irmãos, estava sujeito, bem como nos capítulos quinze e trinta – que respectivamente albergam as palavras em memória do avô e do pai. Assim, novamente se reforça a

marginalização de André, aquele que se situa à margem da fazenda e a observa com um forte distanciamento crítico.

Atente-se também nos parêntesis assinalando, por vezes, aquilo que André pensa dizer mas silencia. De novo temos acesso às modelações da linguagem da personagem-narrador, o que nos remete para o espaço do pensamento, amiúde, marcado pelo verbo no condicional – o que acontece com frequência ao longo do romance: “eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora (...)” (LA, 26); “(...) e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto” (LA, 15).

A obra constrói, portanto, uma espécie de semântica da pausa, do não-dito e, em última instância, do silêncio. De facto, em termos de macro-estrutura, as elipses do romance, isto é, a ausência temporária de informação sobre os motivos da fuga de André que referimos já – bem como o mutismo de Ana, desprovida de falas – parecem constituir alguns mecanismos de representação do silêncio.

Analogamente, a descontinuidade temática – também chamada aposiopesis – acentua a ideia de inacabamento do fio discursivo (Prandi, 1998 *apud* Orlando, 2007: 52-53). Isto porque mudar consecutivamente de assunto ao longo do discurso é uma das características dos monólogos de André, e um dos aspectos que denota a não consolidação dos seus raciocínios, em atropelo, bem como o seu pensamento tumultuado. Convocar várias ideias e, de repente, suspender o seu desenvolvimento encena quer a cólera de André, quer a imaturidade latente no discurso do jovem:

[...] e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso foi só um súbito ímpeto cheio de atropelos, eu poderia isto sim era perguntar como ele pôde chegar até à minha pensão, me descobrindo no casario antigo, ou ainda, de um jeito ingênuo, procurar conhecer o motivo da sua vinda, mas eu nem sequer estava pensando nessas coisas, eu estava era escuro por dentro [...] (LA, 15)

Por sua vez o discurso do filho opõe-se ao ponderado discurso do pai, ditado pela razão e pelos princípios doutrinários que segue – e, portanto, requer os chamados sinais lógicos, regidos pela lógica habitual segundo a classificação da professora Nelly Novaes Coelho.

Os sinais lógicos servem perfeitamente, por exemplo, a dimensão organizadora da concatenação das características do tempo enumeradas por Iohána. O ponto e vírgula arruma, organizando, por exemplo, os diversos elementos de uma enumeração, analogamente ao ponto final que marca, como sabemos, uma pausa substancial no discurso e na lógica dos períodos anteriores. Veja-se o seguinte exemplo retirado da mesa dos sermões: “Era uma vez o faminto.

Passando um dia diante de uma morada singularmente grande, ele se dirigiu às pessoas que se aglomeravam nos degraus da escadaria, perguntando a quem pertencia aquele palácio.” (LA, 69).

Ora, afirmações como esta, convencionalmente pontuadas, são diametralmente diferentes do discurso efusivo de André, repleto de mudanças bruscas de tom, pausas inesperadas nesse jorro verbal que é expressão do seu tumulto interior.

Contudo, os discursos de ambos os oradores denotam a dimensão oral, conseqüentemente, volúvel da parábola. Tal manifesta-se ainda nesse mecanismo, tão caro aos autores, de reapropriação e transformação de textos alheios. É o que acontece com o reaproveitamento original da parábola do filho pródigo, que rege a estrutura basilar da construção do romance, e também com a parábola do faminto, adaptada e contada por Iohána.

Ambas surgem sujeitas a transformações de maior, sob o signo da essência oralizante e camaleónica da parábola. Constituindo-se como gênero sedimentado na tradição oral, a parábola era, como já foi dito, de boca em boca, comunicada e metamorfoseada, pelo que *Lavoura arcaica* parece absorver e trabalhar esse marco da sua gênese, pondo quer na voz narrativa que nos conta a parábola do filho pródigo, quer na boca de Iohána, que reinventa a parábola do faminto, parábolas transfiguradoras da sua versão original.

Recusa-se o uso linear da parábola, sendo, antes, de modo transgressor, por meio da paródia, que este modelo de texto é reaproveitado, tal como se clarifica na nota presente no romance: “Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de ‘O Livro das Mil e uma Noites’” (Nassar, 2016: 175).

Efectivamente, a transfiguração operada em ambas torna muito pertinente a revisão da afirmação de Leyla Perrone-Moisés a propósito da paródia como mecanismo estrutural à sua (re)construção: “A paródia é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (Perrone-Moisés, 1996: 66).

Actualizando, parodiando e transfigurando “remotos” textos de peso, tanto na tradição católica quanto no imaginário árabe, opera-se, no romance, uma homenagem que não deixa de, quase paradoxalmente, dessacralizar e actualizar aqueles que são tanto clássicos da literatura quanto depositários de determinadas tradições e imaginários – de que a *Bíblia* e o *Alcorão* são exemplo.

Ora, o romance tem por base a estrutura da parábola do filho pródigo, plasmada na sua divisão em duas partes, “A partida” e “O retorno”, numa encenação da circularidade característica do género:

A estrutura do romance tem a simplicidade essencial e a circularidade perfeita da parábola de base: a 1ª parte, mais longa, intitula-se ‘A partida’, e a 2ª ‘O retorno’; a numeração contínua dos capítulos indica a sucessão ininterrupta e a impossibilidade de um perfeito recomeço (Perrone-Moisés, 1996: 62).

A circularidade manifesta-se, pois, tanto a nível formal quanto temático e sob diversos modos na narrativa. Em primeiro lugar, a circularidade da trama serve, no romance, a efectivação daquele que será um trágico desfecho, impossível de alterar – e que a forma circular do esquema da intriga, com “A partida” e “O regresso”, circunscrevendo, cristaliza. Desta forma, os movimentos de partida e regresso encenam a circularidade da fuga e do regresso do protagonista.

Também a circularidade que nos sermões paternos se expressa acentua um sólido elo entre o solo, o alimento, as lições que na “mesa” tinham lugar e a família, num universo em que as valências se interligam e dependem umas das outras. Nos sermões havia, segundo Iohána, afecto, labuta e, inevitavelmente, o tempo, coordenando tudo: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (*LA*, 161). Nesta mesma passagem, a repetição do termo “terra” evoca a circularidade porque remete ao início do período e, consequentemente, ao início do ciclo<sup>7</sup>.

A juntar a este exemplo de repetição, ao longo do romance são comuns as passagens repetidas que trazem consigo a expressão desse ensimesmamento do universo da lavoura, marcado por repetidos hábitos, os mesmos ritos que compõem a monotonia dos dias.

Veja-se, por exemplo, a expressão “minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheios de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos (...)” (*LA*, 27), igualmente repetida no capítulo vinte e nove, encenando-se esse cariz circular, que, de resto, produz um notável efeito estético que nos parece importante para a composição desta obra enquanto romance

---

<sup>7</sup> Apesar de a palavra “ciclo” pertencente ao discurso de Iohána, aqui citada por André, pressupor renovação, esta não se efectiva aos olhos do protagonista.

poético. Isto porque essa série de repetições de excertos nas duas partes do romance, produz não só uma aparência da tão esteticamente reconfortante simetria, mas também demarca um efeito de fechamento que reproduz o asfixiante confinamento a que André admite, em casa, estar sujeito.

Materializa-se, portanto, discursivamente nessa circularidade o asfixiante microcosmo. Segundo Alfredo Bosi: “A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo” (Bosi, 1977: 31). Uma forma, por assim dizer, tradicionalmente bela serve um universo fechado, quase ditatorial.

Afinal, tudo redonda em torno da casa, dela emana a autoridade máxima que Iohána e o falecido avô representam e nela assenta um modo de funcionamento autocentrado, que, praticamente, isola os membros da família do resto do mundo em nome de um utópico patriarcado. O próprio incesto se firma como acto inserido nesse angustiante fechamento da casa porquanto se trata de uma relação consanguínea e, por isso, em certo sentido, também este reforça a ideia de circularidade que a obra constrói.

Para além da forma circular do género da parábola que *Lavoura arcaica* reaproveita, também o próprio enredo do romance tem por base um perspicaz e malicioso reaproveitamento da trama daquela que é comumente designada por parábola do filho pródigo – texto originalmente intitulado “O filho perdido e o filho fiel”.

Este texto presente no *Novo Testamento* assenta numa história de partida e retorno de um filho à casa paterna. Contudo, se poderíamos incorrer no erro de considerar unívoco um texto cuja função primordial é a veiculação de determinados princípios éticos e morais (e religiosos), logo uma leitura atenta do texto bíblico permite notar uma série de *nuances* e ambiguidades discursivas que provam o seu cariz literário e poético, logo, polissémico.

É precisamente no sentido de acentuar a polissemia, evitando, assim, uma eventual interpretação simplista e redutora, que aponta a reflexão de Meir Sternberg, em *The poetics of biblical narrative*, onde empreende uma análise literária de certos aspectos do texto bíblico, numa abordagem em que a linguagem tem protagonismo.

O autor foca, precisamente, a ambiguidade característica de algumas das personagens bíblicas e menciona até um peculiar manejo da narrativa, pautada por características como intervalos, pistas e indícios que perfazem uma diegese que Meir Sternberg classifica como “sofisticada”:



As regards sophistication, the Bible is second to none and no allowances need to be made for it. The opening and timing of gaps, the processing of information and response, the interlinkage of the different levels, the play of the hypotheses with sanctions against premature closure, the clues and models that guide interpretative procedure, the roles fulfilled by ambiguity: all they show a rare mastery of the narrative medium (Sternberg, 1987: 412).

Afinal, segundo a parábola bíblica, após pedir a sua parte da herança ao pai, o filho mais novo decide sair de casa e esbanjar a sua fortuna em dias de fausto e diversão. Já sem dinheiro e esfomeado, opta por empregar-se como guardador de porcos na casa de um senhor, até que, convencido das vantagens de se empregar como servente na casa do próprio pai, regressa, só aparentemente, arrependido à casa paterna.

Percebem-se as afirmações inconclusivas sobre os homens – que incentivam o leitor à interpretação e a empreender novas leituras (Lima, 2015: 50) – bem como o seu comportamento ambíguo à luz da moral cristã. De facto, o próprio texto bíblico parece dotado de ambiguidades e sentidos velados, características que tão amiúde reconhecemos num texto literário.

Ora, os motivos do regresso do filho mais novo a casa são pouco claros, à semelhança de André, que afirma: “e me perguntava pelos motivos da minha volta, sem conseguir contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno (...)” (LA, 149). Constrói-se, portanto, uma ambiguidade sobre as motivações do regresso de André.

Na parábola original, o pai, compadecido do suposto arrependimento do filho, perdoa-o e celebra até o seu regresso, matando um cabrito numa festa em sua honra: “vamos festejar amanhã aquele que estava cego e recuperou a vista!”, ou “Trazei o vitelo gordo e matai-o; comamos e alegremo-nos (...)” (Lucas 15, 22-24). Analogamente, é também preparada uma festividade para André por ocasião do seu regresso, tornando-se ainda mais evidente o vínculo à parábola bíblica: “onde preparavam as carnes para a minha festa” (LA, 149).

Se dúvidas restavam em relação ao vínculo que une o texto nassariano ao bíblico, o próprio diálogo entre André e Iohána demonstra ser devedor da retórica bíblica, constando-se evidências lexicais deste vínculo, através do uso do adjetivo “pródigo” e de palavras derivadas desta, como atesta a passagem seguinte: “Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida **pródiga** [...] A **prodigalidade** também existia em nossa casa.” [Negrito nosso] (LA, 139).

Além disso, uma série de expressões destilam marcas de uma retórica metafórica característica da *Bíblia*, dotando o romance de uma aura de autoridade fundada na tradição e na mitologia bíblica. Daí extrairmos alguns exemplos que a comprovam.

A própria onomástica confirma a ligação bíblica. Afinal, o protagonista, “André”, e o seu irmão, “Pedro”, possuem nomes de discípulos. A juntar a estes, surgem Cristo e Caim, incontornáveis e diametralmente opostas figuras bíblicas, que constantemente são evocadas no romance: “(...) dos aleijões com cara de assassino que descendem de **Caim** (...)” (*LA*, 121); “(...) dar uma dentada no coração de **Cristo!**” [Negrito nosso] (*LA*, 122).

Expressões como “o filho desgarrado” (*LA*, 24), recorrentes em *Lavoura arcaica*, são também frequentes na *Bíblia*, “todos nós como ovelhas andávamos desgarrados; cada um se desviava pelo seu caminho” (Isaías, 6), servindo no romance para acentuar o caminho tresviado de André, que como filho torto trilha um percurso convencionalmente desprovido de um sentido ético e moral, e, portanto, biblicamente condenável.

Deste modo, André parece condensar todas as figuras próximas do filho pródigo, de matriz bíblica, afirmando-se enquanto personagem membro de uma estirpe de rebeldes e transgressores em relação a determinada ordem.

Para sublinhar a mácula dessa opção pelo deliberado desvio da norma, é igualmente preponderante, no romance, a referência ao veneno, ou à peçonha, especialmente associada a Ana e a André: “(...) ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã. Esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha (...)” (*LA*, 29), e na *Bíblia*: “peçonha de áspides está debaixo de seus lábios” (Romanos 3, 13-14). Assim, veneno simboliza, aqui, a ignomínia que pesa sobre ambos, bem como a perigosa ameaça da tentação que Ana corporifica.

Analogamente ao veneno enquanto símbolo da falha, André sente um figo, crescendo na sua garganta quando Pedro lhe relembra o estado melancólico da sua mãe após a sua partida: “(...) senti também, pensando nela, que estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta e não era um fruto qualquer, era um figo pingando (...)” (*LA*, 36).

Ora, também os figos surgem como fruta tipicamente bíblica, sendo a figueira umas das árvores mais mencionadas na *Bíblia*: “Todas as tuas fortalezas serão como figueiras com figos temporãos; se se sacodem, caem na boca do que os há-de comer.” (Habacuque/Apocalipse 3, 12-13). A facilidade com que ventos fortes fazem cair os figos temporãos, comumente denominados verdes constitui um símile. Em termos bíblicos, a figueira que Jesus Cristo amaldiçoou parece ter tido folhas anormalmente cedo. Nesse sentido o figo que pinga, ou seja, prestes a cair é mais um dos indícios da mácula que pesa sobre André.

Acentua-se, além disso, amiúde, no romance a justa parte que cada um deve à família: “o quinhão a que cada um estava obrigado” (*LA*, 24), ou “o quinhão que me cabe, a ração a que tenho direito”; “deste legado, pai, não tive o meu bocado.” (*LA*, 142), ao mesmo tempo

que na *Bíblia* se enfatiza a justa parte que a cada um cabe: “A ti darei a terra de Canaã, quinhão da vossa herança” (Crônicas 16, 18-19).

Percebemos, porém, que no romance nassariano impera o sentido daquilo que cada um deve à família, enquanto instituição maior como se todos tivessem de contribuir para o maquinal funcionamento familiar, saturado de tarefas e de dogmáticas ideologias. Este trata-se, pois, de mais um exemplo da subversiva retórica de André, que constantemente desafia o legado bíblico.

Por outro lado, o teor demiúrgico da expressão bíblica “O princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” (João 1, 1-2) é transportado e, note-se, sujeito a uma transformação inerente ao viés perverso e malicioso de André, para passagens que descrevem um cenário de início de mundo, que, paradoxalmente, se funda com elementos mais próximos do escatológico ou do residual, como o musgo, o charco, e o lodo: “e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo” (*LA*, 77).

Na verdade, a aparente intenção demiúrgica promulgada pelo protagonista é imediatamente desmascarada: André nada inaugura e a sua inconcretizada ideia de uma “igreja particular” (*LA*, 78) reduz-se a um mero ímpeto de rebelião, causadora de uma sucessão de trágicos eventos.

No entanto, a ideia da palavra enquanto construtora de significados torna-se sobremaneira relevante pois serve o mundo próprio de André e, nessa medida, pode entender-se o romance como uma re-escrita paródica, isto é, altamente deformadora da criação do mundo nos trâmites bíblicos, fundada numa linguagem metafórica:

[...] a aplicação da metáfora nos discursos de André é muito mais do que um recurso de ornamentação do texto. Ela atende à necessidade de criar suas próprias palavras, para poder nomear as coisas do seu mundo pessoal que está sendo descoberto, produto da subversão do mundo paterno (Lolito, 2007: 38).

Tal dimensão da escrita como instrumento que confirma e perpetua, traduz-se, também, na tábua, análoga à tábua dos dez mandamentos, que, em *Lavoura*, se incendeia como forma de condenação e subversão da escrita doutrinária que rege a casa: “tábua solene, era a lei que se incendiava” (*LA*, 29) e que dá lugar à escrita de André, correspondente à escrita do romance. Se o protagonista atenta contra aquilo que está escrito, incorrendo no incesto e numa série de outros comportamentos contraditórios à moral e religião, aquilo a que assistimos é uma espécie de re-escrita: contra o que fora fixado na doutrina, ergue a sua própria voz, que mais não é que a própria narração da história de *Lavoura arcaica*, ancorada nos seus

comportamentos disruptivos e tumultuados, expressos numa linguagem que destoa da paterna, saturada de puritanismo e assente em inabaláveis convenções. André assevera: “Eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai” (LA, 100).

Além disso, o desejo de afirmação identitária, bem como da criação de um universo próprio, da parte do protagonista, são apontados, por exemplo, através da proximidade com o sagrado de que Deus é representativo: André, em criança, sentia a proximidade de um deus palpável.

Deste modo, de novo se opera essa desmitificação do divino, por meio de um deus que André manuseia, tão antagónico à concepção generalizada do Deus invisível e incorpóreo, enquanto entidade superior. Daí o uso da minúscula no discurso do narrador como modo de vulgarização do sacro, de que “Deus”, comumente designado, representa o expoente máximo: “(...) era um **deus** que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço (...)” [Negrito nosso] (LA, 26); “(...) espiada através da fresta (Deus!) (...)” (LA, 88).

Outra forma de dessacralização do divino é sugerida numa passagem retirada do romance *A paixão* (1965) de Almeida Faria, fonte de inspiração, como o próprio Raduan Nassar terá admitido em entrevista ao jornal *Público*<sup>8</sup> – e como, aliás, a leitura das duas obras clarifica.

Raduan integra, especificamente, no discurso de André a frase que pertence à personagem João Carlos, no romance do autor português, procedendo apenas à alteração do tempo verbal. No contexto da passagem, os muros e as portas da cidade que a personagem transporta logo após a conclusão dos afazeres domésticos, surgem como categóricos elementos do sagrado, pelo que o verbo “ser” no presente atribui certeza à afirmação da personagem que visitaria a cidade depois de realizar todas as tarefas domésticas.

Se a cidade se parece afigurar, em *Lavoura arcaica*, representante de um mundo corrompido e mundano, já no romance português que serve de inspiração à obra de Nassar, parece haver uma implícita normalidade na visita à cidade e até a sua elevação ao plano do sagrado. Leia-se o fragmento de *A paixão*:

---

<sup>8</sup> Pouco tempo depois do 25 de Abril, o escritor brasileiro teria visitado Almeida Faria, entregando-lhe um exemplar de *Lavoura arcaica* e confessando-lhe a influência de *A paixão* no seu romance: “Este meu livro saiu agora no Brasil, e como eu acho que ele deve muito ao seu livro *A paixão*, quis vir oferecer-lhe o livro pessoalmente” (Lucas & Queirós, 2016: 1).

[...] e depois que tivermos comido lavaremos as mãos nas águas da ribeira e juntos partiremos pela planície; será na primavera; no princípio de tudo; o sol cairá a pique sobre nossas cabeças quando enfim alcançarmos as portas da cidade; **são coisas de direito divino, coisas santas, os muros e portas da cidade** [Negrito nosso] (Faria, 1976: 14).

Já no romance nassariano, tendo em conta o isolamento e as poucas visitas da família à vila, é apenas André quem parece considerar o desejo de visitar a cidade, e até lhe reconhece uma dimensão divina associada à cidade: “(...) eu poderia simplesmente abandonar a casa, e partir, deixando as terras da fazenda para trás; **eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade**” [Negrito nosso] (*LA*, 125).

Este é mais um dos modos de André de materialização do sacro numa dimensão mais terrena e conseqüentemente mundana, resultante da elisão da distância que separa o domínio do sagrado e etéreo da vida quotidiana e trivial.

A par disso, também no discurso do romance nassariano, a utilização de léxico conciliatório de elementos, à partida, incongruentes ou díspares, possibilita o irreverente cruzamento do sexual e do corpóreo com o religioso ou sacro. Cruzam-se, portanto, elementos à partida contraditórios ou dificilmente conciliáveis, o que concorre, também, para esse exercício de banalização do divino.

Deste modo, as expressões “que saliva mais corrosiva a desse verbo” (*LA*, 87) – quando verbo tem uma forte conotação bíblica – ou “volúpia religiosa” (*LA*, 13), entre muitas outras, constituem uma forma de, discursivamente, metaforizar certa profanação das simbologias que se integram no discurso patriarcal, atreito ao sacro.

A fé, para André, parece entendida num sentido pouco convencional. Como exemplo desse viés que une o paradoxal, o sacro e o profano, convém referir a deturpada fé que cresce em André, e que a passagem transfigurada de um excerto da *A montanha mágica* de Thomas Mann, em *Lavoura arcaica*, acentua.

No original, o leitor emerge na estranha e misteriosa ambiência do sanatório que Hans Castorp frequenta, por ocasião de uma estendida visita ao primo Joachim. Para a composição dessa atmosfera, duas personagens revelam-se centrais: Settembrini e Naphta, que frequentemente têm sido lidos, respectivamente, como metáforas quer de um pensamento devedor do iluminismo quer das forças totalitárias fascistas.

Evocamo-las porque a expressão do romance de Mann reaproveitada em *Lavoura* surge por ocasião do diálogo entre o professor Naphta e Castorp – mas na verdade, num debate indirecto com Settembrini. Aqui surge uma menção à Maçonaria em comparação com a Igreja,

sendo apontados alguns elementos comuns a ambas, como a Santa Ceia, a ágape, e o consumo da carne e do sangue. Leia-se o excerto de *A montanha mágica*:

O rito das Lojas tem em comum com os mistérios da nossa Igreja certas relações com as solenidades ocultas e os excessos sagrados da humanidade mais remota... Quanto à Igreja, refiro-me à Santa Ceia, ao ágape, ao **consumo da carne e do sangue**, que correspondem nas Lojas... [...] o culto da tumba e do ataúde, sobre o qual há pouco lhe chamei a atenção. Em ambos os casos estamos em presença de um simbolismo das coisas últimas e supremas; de elementos de uma religiosidade primitiva e orgíaca, de sacrifícios noturnos e desenfreados em honra da morte e do dever, da metamorfose e da ressurreição... [Negrito nosso] (Mann, s.d: 535).

No romance nassariano, a expressão surge depois de Pedro apontar a fuga do irmão como o momento de desunião da família, ao que André contrapõe, mentalmente, um momento muito mais precoce, que remonta à infância, durante a qual vivenciara já um obscuro crescimento da fé, dotada, para o narrador, de “serviços obscuros”, de encobertas “partes devassas”, e, finalmente, associada a essa enigmática expressão “o consumo da carne e o sangue”. Leia-se o excerto de *Lavoura arcaica*:

‘tinha começado a desunião da família’ ele disse e parou, [...] eu poderia era dizer “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, **o consumo sacramental da carne e do sangue**, investigando a volúpia e os tremores da devoção” [Negrito nosso] (LA, 26).

Curiosamente, o amor, ou a pulsão amorosa de André em relação a Ana, é descrita como se de algo do domínio do religioso se tratasse. Inclusivamente o cenário por André preparado antes da relação sexual com a irmã, na casa velha, é decorado com motivos religiosos (Lolito, 2007: 30), não se desligando de um lado profano, duma atmosfera algo sinistra: “(...) incidindo em cada canto meu tormento sacro e profano, ia enchendo os cômodos em abandono com minhas preces, iluminando com meu fogo e minha fé as sombras esotéricas que fizeram a fama assustada da casa velha [...]” (LA, 84).

Também as palavras compostas por justaposição, que encontramos no discurso de André, – e que em certo sentido são neologismos – servem tanto o seu imaginário, quanto uma crítica à ideologia puritana sob a qual assenta o modo de vida familiar. Assim sendo, ao afirmar-se como “criado-mudo” (LA, 26) e assumir integrar uma escola de “meninos-artesãos” (LA, 67), André reitera, por meio de um léxico próprio, a sua revolta, ao mesmo tempo que

subvaloriza e parodia o peso do âmbito religioso, bem como a austeridade das duras rotinas de labor a que, juntamente com os irmãos, estava sujeito.

Destarte, o uso de palavras compostas por justaposição serve a originalidade de uma nova e perversa cosmovisão, ao serviço da descoberta de uma identidade problemática, num discurso que em muito difere dos sermões paternos, cuja severidade se manifesta naquela que André classifica como uma “sintaxe própria, dura e enrijecida” (*LA*, 39), marcada pelo uso de formas negativas e de verbos no imperativo: “e **ninguém nunca** em nossa casa **há-de** colocar **nunca** o carro à frente dos bois (...)” [Negrito nosso] (*LA*, 50).

De modo análogo, a introdução da seguinte citação do *Alcorão*, de carácter proibitório, surgindo como epígrafe do segundo capítulo, ganha um peso notável, tendo em conta a proibição do incesto nela postulada, e a sua infracção por André: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (*Alcorão* – surata IV, 23).

Através da transcrição da lei enfatiza-se o seu teor sentencioso e ao mesmo tempo o carácter altamente transgressor do protagonista, que ousa atentar contra aquela proibição, e, posteriormente, a contorna, já que escolhe o caçula como objecto da sua sedução, ao invés da mãe, filha ou irmã.

Ora, esta e outras asserções bíblicas, ou de raiz corânica, que exemplificam apenas uma parte de um extenso leque de exemplos, na obra, de excertos de textos com uma indelével tradição religiosa, como a *Bíblia* e o *Alcorão*, dotam o romance de uma aura de considerável autoridade, raindo quer o sublime quer o trágico – que, aliás, a já referida expressão “Maktub”, do *Alcorão* retirada, com o seu peso inquestionável resume.

Além do mais, este termo favorece não só uma arábica aura mas também, como bem nota Alva Martínez Teixeira, um certo elitismo e obscuridade do discurso (Teixeira, 2006: 53). Dotado de termos menos comuns e distantes do uso quotidiano no contexto da realidade ocidental, o discurso de *Lavoura arcaica* parece aproximar-se de um tom universalizante, atemporal, de rememorações antigas que encontram na retórica clássica, bíblica e corânica as suas maiores influências.

Esse tom fatíloquo, de cariz poético, obtém-se, por exemplo, pelo recurso à anáfora. Tal como afirma Leyla Perrone-Moisés: “o tom profético das falas do pai é obtido pelo recurso à anáfora, próprio dos textos sagrados” (Perrone-Moisés, 1996: 67). Além de atribuir ritmo e tom de enunciação, a repetição anafórica permite reiterar um sentido e portanto, intensificá-lo.

Para o exemplificar Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* menciona o célebre poema de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver”, como exemplo da ênfase

semântica levada a cabo pela repetição do “é” que “repõe a intencionalidade que anima todo o poema: o querer-dizer-o-que-é- Amor.” (Bosi, 1977: 33). Reconhecemos a repetição anafórica como um dos recursos poéticos por excelência, conferindo um certo ritmo e velocidade ao discurso e permitindo a ênfase de determinada ideia.

Ora, no discurso do pai a repetição do vocábulo “nenhum” e da forma imperativa do verbo “haver” transmite a autoridade e a incontestabilidade emanadas da doutrina, de que os aforismos e proibições são excelentes exemplos: “(...) **nenhum entre nós há-de** transgredir esta divisa, **nenhum entre nós há-de** estender sob ela sequer a vista” [Negrito nosso] (*LA*, 51). Aqui a repetição anafórica serve o teor normativo, isto é, tendo em vista a orientação dos ouvintes, os filhos de Iohána, pelo que as frases concorrem para o teor prescritivo dos seus conteúdos (Macedo, 2007: 187) como é o caso da repetição de estruturas sintáticas, de novo, de influência bíblica.

Quanto a André, o mesmo peso latente nas repetições “confere ao [seu] tormento e aos [seus] dramas pessoais um aspecto de verdade, como um cânone pessoal” (Ramos, 2006: 94). Legítima e válida a mundivisão de André que, ao servir-se de uma retórica de bases análogas às paternas, se coloca no mesmo grau de autoridade do pai, pelo que notamos a repetição anafórica também no discurso do filho.

Assim, a repetição na expressão “**que culpa temos nós** se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? **Que culpa** temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama?” [Negrito nosso] (*LA*, 115) acentua-se a ilibação do protagonista, ao mesmo tempo que se constrói uma dimensão encantatória e musical da palavra. Também na expressão “**Era Ana, era Ana Pedro, era Ana** minha fome” [Negrito nosso] (*LA*, 99) a repetição da expressão pretérita encena a obsessão de André pela irmã e nomeia-a como a principal causadora do seu delírio.

Analogamente, o polissíndeto contribui para a “interpenetração dos elementos coordenados”. Trata-se, afinal do “e de movimento”, que, de novo, nos remete para o chamado estilo bíblico (Cunha & Cintra, 1996: 623). Atente-se no seguinte exemplo: “**E** me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, **e** que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, **e** se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso (...)” [Negrito nosso] (*LA*, 15).

Além do mais, a introdução desta série de orações condicionais, no excerto supracitado, vem de novo reforçar a dependência de cada um dos elementos – se um dos estágios falhasse,



todo o funcionamento se tornaria débil ou precário –, ao passo que o uso do polissíndeto enfatiza a quantidade de condições nefastas aos olhos enquanto candeia do corpo.

Também a troca da ordem normal dos elementos frásicos como a presença de hipérbatos e anástrofes atribui ênfase à ideia principal. Assim, na expressão “pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas” (LA, 24), a tónica é colocada na dimensão punitiva reservada a quem não cumprisse os seus deveres sagrados.

Em “era de estrume meu travesseiro” (LA, 46) – que segundo a ordem convencional seria “meu travesseiro era de estrume” – e que surge numa das descrições de André, descansando na floresta, a tónica é colocada em “estrume”, acentuando essa ligação com a natureza que percorre o romance. É de notar o expressivo simbolismo da expressão acentuado pelo uso do hipérbato, sendo que se acentua não só um forte vínculo da personagem à natureza, ao simbólico material orgânico a partir do qual, crescia o sórdido amor incestuoso pela irmã. A expressão tem uma carga negativa que o resto do período acentua: “**era de estrume meu travesseiro**, ali onde germinava a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa (...)” [Negrito nosso] (LA, 52).

Já o hipérbato, isto é, a inversão da ordem normal dos elementos sintácticos na frase direcciona a atenção do leitor para determinados segmentos. É o caso da expressão “tinha corredores confusos a nossa casa” (LA, 39), em que a ênfase recai sobre o funcionamento obscuro e inescrutável da casa e da dinâmica familiar, ou seja, destaca-se o elemento criticado pelo narrador – já que os corredores confusos designam a falta de transparência da família, regida por regras e sermões nebulosos, e pelo sentimento de cega obediência às escrituras, incutido pelo pai.

Além disso esta afirmação de André pode ser entendida como uma possível paródia de duas ideias, na *Bíblia* fixadas. Uma dela resume-se na expressão “**Porque os caminhos do Senhor são retos, e os justos andarão neles**, mas os transgressores neles cairão” (Oséias 14: 9). Sabemos que, para o patriarca, o mundo se resume à sua casa e com ela, à família, o seu rebanho e, portanto, nessa distorcida cosmovisão/culto, os caminhos do senhor seriam reduzidos e emblematizados aos corredores obscuros da casa.

A outra ideia condensa-se nas palavras “Quão insondáveis são os juízos do Senhor, quão inescrutáveis são os Seus caminhos.” (Romanos 11: 33). Se na *Bíblia* se faz menção a uma certa impossibilidade de compreensão dos caminhos de Deus, também o romance, servindo-se de expressões sinónimas, acentua a ideia de que, existe, *a priori*, a

impossibilidade de compreensão, da parte do narrador, do funcionamento da casa e do culto imposto pelo pai. De novo, uma vez deslindada a fonte original percebe-se uma correspondência com a matriz bíblica que torna este o diálogo de *Lavoura arcaica* com estes incontornáveis textos religiosos muito enriquecedor em termos de significado para a narrativa.

Já a expressão metafórica “como dizia o avô, distinguir já na aurora um fio branco de um fio negro” (LA, 153) é retirada do *Alcorão*, que assim surge na sua versão original: “Comei e bebei até à alvorada, quando podereis distinguir o fio branco do fio negro” (*Alcorão* 2: 18) designando o momento em que se distingue a claridade diurna da escuridão nocturna por ocasião da explicação sobre quando poderia ser interrompido o jejum. Assim não espanta que, no âmbito da literatura árabe e apesar da sua extraordinária concisão, o *Alcorão* seja considerado o primeiro texto em prosa dotado de ritmo, rima, e um vocabulário selecto (Teixeiro, 2013: 62). Segundo Renata Teixeira:

As lições estéticas alcorânicas estendem-se aos níveis: fônico, afinal predomina o tom da oralidade (posto ter sido o livro ditado pelo profeta Maomé a seus seguidores); lexical, pela escolha rigorosa dos termos (por exemplo, entre sinónimos, como escutar e ouvir, a escolha é feita privilegiando-se a musicalidade e o ritmo da frase) e sintático, em que predomina a ordem indireta, na qual o verbo é a palavra básica e geradora de vocábulos, por isso deve iniciar a frase (Teixeira, 2002: 63).

Mas a influência da tradição oriental no romance vai para além do *Alcorão*, manifestando-se ainda por meio de um conto presente em *As mil e uma noites*: “O sexto irmão do barbeiro” que é também reinventado e transfigurado para a chamada “parábola do faminto” proferida num dos sermões amiúde repetidos pelo pai à mesa.

Trata-se da história de um mendigo convidado a banquetear-se na casa de um senhor rico. Porém, a chegada das iguarias que o senhor anuncia e descreve não corresponde senão a uma mera simulação, com a qual o mendigo tacitamente colabora, fingindo provar e comer. O ancião felicita a paciência do mendigo esfomeado e, como recompensa, ordena aos criados que sirvam um banquete, desta vez, real.

O aspecto fulcral na transfiguração desta parábola no romance reside na elisão do momento de violência, ausente na narrativa do orador, Iohána: o mendigo, enfurecido, sentindo-se humilhado, desferira um murro na cara do senhor endinheirado.

Tendo em vista o intuito pedagógico do sermão – em que se tece uma apologia da paciência – Iohána omite o passo correspondente à agressão, modelando uma história

conhecida do imaginário árabe, de modo a construir uma história exemplificativa da tese que sustenta e que sirva, convenientemente, as máximas que pretende incutir aos filhos.

Nesse sentido, efectiva-se o modo de contar ou recontar atreito às histórias do folclore árabe postulado nas *Mil e uma noites*, em que a mesma aventura é relatada mais do que uma vez, de maneiras diferentes, com *nuances* ou mesmo alterações, e com determinadas consequências para a intriga – já que André vê na transformação da narrativa original pelo pai uma das provas do exercício da sua autoridade. Assim, ao elidir o episódio do murro na história original, Iohána modela o *exemplum* de modo a impedir fragilidades na defesa da apologia da paciência que tece discursivamente, e que a passagem referente ao murro destronaria por completo.

De novo se enfatiza e trabalha no próprio romance, à semelhança do que acontecia, como vimos, com a parábola do filho pródigo e seu o teor oral, a ideia de recontar ou reescrever, característica do género da parábola – e, também, trabalhada nas *Mil e uma noites*, como forma de fazer avançar a acção. Tal como afirma Tzevan Todorov:

[...] essa repetição tem uma função precisa, que costuma ser ignorada: serve não só para reiterar a mesma aventura, como também para introduzir o relato que uma personagem faz dela; ora, geralmente, é esse relato que importa para o desenvolvimento posterior da intriga. [...] Nas *Mil e uma noites*, o acto de contar nunca é um ato transparente; [...] é ele que faz avançar a acção (Todorov, 2003: 104-105).

De modo análogo, em *Lavoura arcaica*, o relato do episódio do mendigo feito por Iohána – em que a violência é elidida –, e completado por André, equivale a mais um dos combates discursivos entre os dois, e, conseqüentemente, contribui para o desenvolvimento da oposição de ambos.

Além disso, conforme as regras retóricas, omitir um passo discursivo pode significar a não submissão à dúvida ou discussão dos ouvintes, desse mesmo passo. Efectivamente, o *exemplum* é precisamente um dos aspectos mais característicos do sermão proferido por Iohána, ainda que este não seja um sermão propriamente dito mas um texto devedor deste género.

Bice Garavelli, em *Manual de Retórica*, no subcapítulo “Las partes del discurso persuasivo” dá uma definição que bem se adequa à história do faminto que o pai introduz na argumentação: o exemplo, em latim *exemplum*, trata-se, em geral, de uma narrativa breve, real ou fictícia, mas verosímil (Garavelli, 1988: 86).

Estamos, portanto, perante argutas habilidades argumentativas daquele que se assume como orador, mantendo a verosimilhança da história narrada, fazendo exercício da Retórica, cuja definição, desde a Antiguidade até ao século XX, se vincula ao conhecimento e à aplicação da gramática, bem como ao conjunto de regras que direccionavam a arte de falar eloquentemente; de tecer um discurso persuasivo (Garavelli, 1988: 19).

Dotado deste discurso disruptivo em relação à sua versão original, Iohána modela a narrativa de modo verosímil para servir os seus propósitos, e afirma-se como autor de uma ficção própria: a da parábola de um faminto genuinamente paciente. O leitor só toma, conhecimento da história integral através de André, que se assume como voz transgressora, corrigindo e completando a narrativa do faminto que o pai conta – numa espécie de exercício de combate retórico e de legitimação da sua voz:

[...] tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas formosas [...] (LA, 74).

Na verdade, parece tão louvável a paciência do mendigo quanto condenável a atitude do abastado anfitrião que, num exercício de abuso de poder, adopta uma sobranceira postura e se julga no direito de, cruelmente, testar o faminto, sob o pretexto de lhe incutir uma lição de paciência. Deste modo, à defesa da prudência e da paciência, André contrapõe a apologia da impulsividade sem freios, tomando o partido do faminto, seu directo correspondente, ao afirmar, como defesa de ambos: “a impaciência também tem os seus direitos!” (LA, 78).

Ora, em termos de temáticas, a impaciência opõe-se absolutamente à versão da parábola do faminto contada por Iohána, com afinidades com o estoicismo, e à generalidade das lições veiculadas pelos sermões paternos: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (LA, 51) a par da atitude de abnegação perante o tempo, que o pai classifica como bem supremo e que frequentemente apregoava aos filhos:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor, embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza [...] é no manejo mágico de uma balança que está guardada toda a matemática dos sábios (LA, 49-50).

Assim sendo, efectiva-se uma espécie de luta retórica, decorrente do embate do discurso autoritário do pai com o discurso subversivo do filho. Segundo André, o autoritarismo paterno

não deixa margem para a individualidade e expressa-se, por exemplo, no facto de Iohána nem sequer pensar no significado que os filhos poderiam atribuir às suas palavras: “sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia (...) catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um” (*LA*, 39).

Reinterpretar é a tarefa que cabe ao narrador-protagonista que atribui um significado distorcido às palavras do pai. Afinal, André tenta convencer Ana da legitimidade do seu amor incestuoso, através de uma distorção extrema da ideia de união familiar defendida pelo pai, o que indicia não só o desajuste do arcaico, que Iohána representa, no moderno, que André pode simbolizar, mas também a malícia e perversidade que dessa forçosa conciliação resulta: “(...) foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (...)” (*LA*, 108).

De facto, André tenta convencer Ana da possibilidade de vivência clandestina do seu amor, chegando mesmo a comprometer-se, novamente, com as rotinas de trabalho da família, como forma de persuasão. O uso das mesmas bases retóricas do pai não deixa de ser irónico porquanto serve um exercício extremado, e, portanto, distorcido e perverso das ideias paternas, gerador de um discurso situado, afinal, nos antípodas do discurso de Iohána. Produz-se, assim, um efeito que consideramos poético pela ambivalência do uso das mesmas bases retóricas.

Paradoxal e ironicamente, André, servindo-se do pai como argumento de autoridade, conduz e apoia a legitimidade do incesto, através de bases retóricas que servem a defesa das suas ideias revolucionárias, tal como constata Denise Lolito Padilha:

[...] podemos notar as mesmas estratégias de convencimento: enumeração exaustiva de argumentos; ritmo contínuo; sem pausas, para não dar chances de turno ao interlocutor; ênfase nos detalhes, para conferir concretude e dar mostras de conhecimento do assunto, uso de metáforas, ou símiles para confirmação dos argumentos (Lolito, 2007: 36).

Ora vejamos alguns desses recursos mencionados por Denise Lolito Padilha e usados tanto por André quanto por Iohána como estratégias persuasivas e como forma de construção de uma linguagem poética. Do ponto de vista argumentativo, no discurso paterno, a enumeração proporciona a progressiva intensidade semântica dos elementos descritos, e permite, simultaneamente, a demonstração de conhecimentos e do domínio da matéria tratada.

Vejam-se os seguintes exemplos no discurso do pai e do filho, respectivamente: “(...) se as crias não vingam, se a rês definha, se os ovos goram, se os frutos mirram, se a terra lerda, se a semente não germina, se as espigas não embucham, se o cacho tomba (...)” (LA, 54).

Neste caso, a enumeração decorre de um raciocínio dedutivo, de cariz alegórico. Assim, a sucessão de orações condicionais parece enfatizar a dependência desta série de elos, em que a falha de um elemento implicaria a interrupção da cadeia descrita. Este funcionamento exposto no sermão é análogo ao da própria família, tendo em conta que a falha de um dos seus membros, implicaria a queda de todos.

Já no caso de André, ao afirmar “(...) eu, o epiléptico, o possuído, o tomado, eu, o faminto (...)” (LA, 101), notamos esse *crescendo* na intensidade da adjectivação usada para se auto-caracterizar como espécie de intruso no ambiente familiar.

À enumeração acrescentamos as interrogações retóricas, tão típicas dos sermões, que mais não são que modos de reiterar e enfatizar as ideias defendidas no sermão e concorrem, portanto, no sentido de não dar chance de contra-argumentação ao interlocutor. O uso deste recurso verifica-se tanto no discurso do pai, quanto no do filho. Assim quando o pai pergunta “Pode responder a que parte vai quem monta, por que é célere, um potro xuco?” (LA, 51), a resposta é “ninguém pode”.

De novo, Iohána apregoa aos filhos uma postura de abnegação perante o tempo. Quando André se indigna com a ousadia do pai que, sem falta de pão na mesa, conta a história do faminto, a resposta à interrogação “Como podia o homem que tem o pão na mesa (...) contar a história de um faminto?” (LA, 73), é “não podia”.

Nesse sentido, a interrogação não corresponde a um momento de atenuação da ideia defendida, em favor de uma eventual abertura à discussão, mas serve, sim, a reiteração de um sentido. Trata-se, antes, de mais uma tática retórica que prepara uma série de argumentos favoráveis à tese defendida pelo orador. De facto, segundo Bice Garavelli: “La interrogación retórica (...) tiene la particularidad de no ser una petición de información, puesto que no espera más respuesta que el obvio asentimiento a lo que finge interrogar (“¿No es sumamente enojoso todo esto?” [ciertamente, lo es])” (Garavelli, 1988: 308). Em ambos os casos as interrogações retóricas concorrem no sentido de não permitir desvios na argumentação dos respectivos oradores, actuando como um outro modo de reiterar a mesma ideia.

Semelhante é também o mecanismo da perífrase, isto é, dizer o mesmo por outras palavras. Veja-se o seguinte exemplo: “dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa (...) colocar o carro à frente dos bois é o mesmo

que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige (...)” (LA, 50). Trata-se de uma forma de intensificação da argumentação e de tornar mais clara e vívida a explicação de determinado passo – para além de, muitas vezes, se demonstrar com exemplos práticos uma aplicação, de uso positivo, daquilo que em teoria, o orador defende, e que neste caso se prende com uma atitude de paciência perante a vida e o tempo.

Importa ainda destacar, discursivamente, um aspecto relevante para a classificação da linguagem enquanto poética e que, além disso, repesca uma das características marcantes de muitos sermões: a tendência para a criação de imagens.

De facto, para alguns pregadores a dimensão da imagem era bastante relevante, pelo que muitos deles se serviam de objectos – nomeadamente representações de Cristo ou outras figuras em quadros – de alguma forma, alusivos à matéria da pregação, de modo a melhor explicitar ou exemplificar determinada parte do sermão.

Outros pregadores, como o Padre António Vieira, cultivavam essa dimensão pictórica e concreta, sobretudo, através do discurso, de modo a permitir o efeito do chamado *ante oculos ponere*, ou seja, pôr diante da audiência determinada ideia, por meio de uma linguagem vívida, não fosse o “*pathos* visualizante” extremamente preponderante no período barroco (Mendes, 1989: 152).

De entre uma série de recursos que potenciam quer a visualidade quer a plasticidade descritiva, destacamos, a título de exemplo, a hipotipose o recurso estilístico que bem serve a descrição de determinado objecto, pessoa ou acção (Ceia, s.d), em geral, quase escultórica e pormenorizada dando a impressão da visão do mesmo, que permitia aos pregadores hábeis no manejo da palavra, a construção desse quadro visual por meio do discurso.

Podemos, assim, observar, em *Lavoura arcaica*, um procedimento discursivo que privilegia esse cariz imagético e plástico, e portanto, se aproxima da hipotipose, nos discursos do pai e do filho. Afinal, em certo sentido, ambos se assumem também como pregadores: Iohána em relação aos filhos; André dirigindo-se a Ana, e fora do contexto ficcional, em relação a nós, leitores.

Veja-se como o temperamento inflexível do pai se traduz em imagens de dureza e imutabilidade: “(...) haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida (...)” (LA, 33). Percebe-se que o adjectivo rígido atribui consistência ao juízo, e que a escolha de elementos como o cascalho ou osso evocam a solidez e imutabilidade, bem como a textura áspera, de modo a criar umas imagens que sirvam a personalidade austera e severa do patriarca.

Porém, se neste caso a descrição de objectos imutáveis e concretos constrói uma dimensão estática e inalterável do pai, logo esse estatismo sofre uma desconstrução da parte de André, que afirma que a palavra do pai, na pedra metaforizada, era modelável nas mãos de cada um: “(...) era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura, enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um (...)” (LA, 39).

Assim como a caracterização do avô como uma figura sem olhos, antes com duas concavidades ocas e sombrias, compõe uma dimensão fantasmagórica e assustadora desse espectro que guiava, ainda, a família: “(...) não tinha olhos esse novo avô, Pedro, nada existia nas duas concavidades, fundas, ocas e sombrias do seu rosto (...)” (LA, 41). Cria-se uma imagem marcante desse avô, cadavérico e sombrio.

Segundo Octavio Paz também a produção de imagens é uma prova do “carácter simbolizante da fala”, reconhecendo a existência de uma tendenciosidade da linguagem para a cristalização em metáforas (Paz, 1982: 42). Tal dimensão imagética é, de facto, muito importante na poesia. Ao converter-se em imagem, a palavra expande o seu horizonte de significado, abalando a convencional correspondência entre signo e sentido.

Tal como argumenta Octavio Paz: “(...) A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. (...) O facto de serem imagens leva as palavras, sem deixarem que deixem de ser elas mesmas, a transcenderem a linguagem, enquanto sistema dado de significações históricas.” (Paz, 1982: 27-28).

Vejam-se, de novo, imagens de claridade e escuridão transmitindo a tristeza que invade André, depois de Pedro o informar da melancolia de Ana e note-se também o uso dos possessivos, “meu” e “minha”, nas respectivas expressões, marcando o carácter restrito da escuridão, somente reservada a André, no espaço íntimo do seu quarto, e que de novo, caracterizam o cariz marginal e decadente da sua moralidade: “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela (...) de repente **meu** quarto ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão a que eu de medo fechava sempre os olhos (...)” [Negrito nosso] (LA, 36); “(...) e fecharia a porta; e quando estivesse só na **minha** escuridão, me enrolaria no tenro pano de sol estendido numa das paredes do quarto (...)” [Negrito nosso] (LA, 31).

Em contraposição, a luminosidade é associada à família, sobretudo a Iohána e a Pedro, pelo que este último observa André com “seus olhos plenos de luz” (LA, 16). Na verdade, os familiares, a par do espaço da casa, são descritos, durante a infância de André, como fontes de luz, cuja luminosidade se torna mais intensa em comparação com o espaço exterior: “(...) era



boa a luz doméstica da nossa infância, (...) essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde me passou a perturbar, me pondo estranho e mudo” (LA, 27).

A opção por um excesso de luminosidade, que a hipérbole “cegado por tanta luz” (LA, 77) acentua, condensa uma imagem que bem se adequa ao puritanismo, também, por vezes, explorado sobre a forma de limpeza e arrumação como sinónimos da ordem – traduzindo o efeito nefasto da sua aplicação extrema.

Além disso, o efeito nocivo da luminosidade e da escuridão excessivas, que Iohána e André, respectivamente, simbolizam, lembram a luta entre as forças apolíneas e dionisiacas que Nietzsche coloca em confronto em *Origem da tragédia*. Sem querer desenvolver este simbólico conflito, importa dizer que a luminosidade como símbolo associado a Apolo, representante de um conhecimento profundo do “eu”, pode ser tão sombria quanto a declarada escuridão e delírio que Dionísio metaforicamente condensa.

Nesse sentido, esta analogia entre a luz e a sua ausência, adaptada a pai e filho, potencia, sobre as personagens, um efeito de ambivalência. Naturalmente que, muito antes das reflexões nietzschenianas, o simbolismo dos efeitos de luz, o claro-escuro, é trabalhado enquanto contraposição de matriz tipicamente barroca. Por exemplo, na pintura, o *chiaroscuro* visava a exploração dessa estética atreita à complexa tentativa de conciliação de elementos, à partida, contrastantes, prendendo-se em violentos contrastes entre luz e sombra.

Remontando a esse movimento cultural, irradiado de Itália, que podemos localizar sobretudo no século XVII, e que no conceptismo tem a sua expressão mais radical e original (Snyder, 2014: 27), percebemos que, discursivamente, o Barroco se afirma, sobretudo, na opulência lexical, na superabundância de metáforas, numa sintaxe mais rebuscada. Ora, encontramos, por exemplo, a eloquência da escrita com similitudes barrocas no romance nassariano, sendo comuns a presença de inúmeros advérbios terminados em “mente” (Teixeiro, 2006: 97-98) como “distintamente” (LA, 30), “confusamente” (LA, 30), “claramente” (LA, 33), “pacientemente” (LA, 46).

Além disso, o Barroco reflecte-se, também, na exploração de pares antitéticos e na conciliação de elementos, à partida, paradoxais – que se materializam tematicamente em personagens divididas, imbuídas de sentimentos contraditórios, que são precisamente alguns dos alicerces fundamentais do romance nassariano. Segundo Massaud Moisés:

[O barroco define-se] pela obscuridade, pelo sensualismo [...], pela tensão entre razão e fê, entre misticismo e erotismo, entre o gozo dionisiaco de viver e a morte com seus mistérios, entre a ordem e a aventura, entre a

sensação de miséria da carne e de bem-aventurança do espírito. Estética das oscilações. Das dualidades, dos conflitos, dos paradoxos, dos contrastes, das antinomias, que lutam por equilibrar-se e unificar-se [...] (Moisés, 1990: 68).

Na senda do teor paradoxal tão trabalhado pela discursividade barroca em *Lavoura arcaica*, uma das falas de André que o prova e potencia a ambiguidade que paira sobre a sua figura, trata-se de um verso transfigurado do poeta americano Walt Whitman, de *Song of myself*<sup>9</sup>.

Convém, a fim de contextualizar brevemente a obra de Whitman, esclarecer que o sujeito poético de *Song of myself* se constrói como sujeito poético que se firma como voz que tudo celebra, espécie de Deus ou demiurgo que tece um panegírico sacro-profano a tudo o que o rodeia: desde os mais diversos homens, desde o escravo ao assassino, aos animais ou à Natureza.

Expressa-se, portanto, uma cosmovisão totalizante, que abarca também a sexualidade e o corpo – que André tanto enfatiza no seu discurso – o que bem casa com a irreverente primeira edição de *Song of myself*, em que aparece uma fotografia do autor de corpo inteiro e não apenas do seu torso, como era habitual. Assim, Whitman afirma uma desassombrada proximidade com o terreno e o corpóreo, homem comum e simultaneamente escritor-artista, aspecto este que se reflectirá, de alguma forma, nesse canto totalizante que é *Song of myself*.

Na sua versão original o verso é o seguinte: “I, now thirty seven years **old in perfect health begin** / Hoping to cease not til death” [Negrito nosso] (Whitman, 2008: 8-9). Bem diferente do contexto da obra do poeta americano, o verso supracitado é, em *Lavoura arcaica*, traduzido e transformado: deixar de pertencer a um salutar sujeito poético de trinta anos, passando a integrar o discurso de uma personagem de dezassete, epiléptica. O verso aqui introduzido “eu disse cegado por tanta luz **tenho dezassete anos e minha saúde é perfeita (...)**” [Negrito nosso] (*LA*, 78) provoca um efeito de contradição, ou pelo menos de dúvida a respeito da epilepsia. Sendo portador da enfermidade, André não teria a saúde exelente que advoga.

---

<sup>9</sup> A propósito deste assunto consultar Avelar, Mário (2015) *O essencial sobre Walt Whitman*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Já em termos de estilo, podemos notar certas similitudes estilísticas entre Whitman e Nassar. Alfredo Bosi afirma que Walt Whitman possui “um ouvido afeito ao versículo da *Bíblia*, dotado de um estilo “processional” marcado por enumerações e paralelismos, num ritmo “religioso e epicamente plebeu” (Bosi, 1977: 75) que reconhecemos, como vimos anteriormente, como análogo ao da prosa poética de *Lavoura arcaica*.

A enfermidade pode entender-se enquanto tal, tendo expressão na “fala convulsa”, ou funcionar, antes como metáfora condensadora da rebelião e impulsividade, desprovida da ética convencional que, inevitavelmente, se confronta com proibições de várias ordens. Nesse sentido, “epiléptico” seria mais um dos termos que André usa para se destacar e diferenciar da família enquanto membro marginalizado.

Na impossibilidade de taxativa resposta, o texto deixa estas e outras questões em aberto, optando por uma constante ambiência de dúvida e ambiguidade – que são, como sabemos, efeitos literarizantes que Paul Ricoeur bem resume: “E a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e onde o leitor não é intimado a entre elas escolher. É o uso positivo e produtivo da ambiguidade.” (Ricoeur, 1987: 59).

Além do cariz ambíguo, e ainda vinculado ao Barroco, convém aludir aos conceitos de agudeza e engenho – que aliás dão nome ao célebre tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648) de Gracián, que juntamente com Perigrini e Tesouro constituem os principais teóricos desta corrente estética. De facto, estes são conceitos basilares da poética barroca, prendendo-se com as “subtilezas de um texto, ao serviço da argumentação ou da persuasão, no caso da oratória, ou simples estilização poética” (Ceia, s.d).

Ora, tais subtilezas e apreço pela estilização aliam-se ao culto de um certo gosto pela dificuldade, pelo jogo lexical e pelos sentidos escondidos, características que parecem estar também, de algum modo, impressas em *Lavoura arcaica*, nessa rede metafórica que se espraia pelo romance.

Vejamos um exemplo desse modo algo velado de colocar, nos meandros do texto, certas implicações de sentido. Em criança, André detia-se num “doce aprisionamento” das pombas que implicava arrancar-lhes “com decisão as penas das asas” (*LA*, 88): “(...) e as pombas do meu quintal eram livres de voar, partiam para longos passeios mas voltavam sempre, pois não era mais do que amor o que eu tinha e o que eu queria delas (...)” (*LA*, 89). Ora, André não concebe o seu amor pelas pombas como constritor, tal como Iohána não reconhece como válidas as críticas do filho: “Não receba com suspeita ou leviandade as palavras que te dirijo, você sabe muito bem que conta nesta casa com nosso amor!” (*LA*, 146).

Este exercício de prisão e mutilação, infligido às pombas, que não deixa de possuir uma centelha de sádico e cruel, ajuda à composição da perversidade de André, assemelhando-se à obsessão por Ana, que considera um prolongamento de si mesmo e por isso constrange-lhe a liberdade, tal como fazia às pombas, ao destituí-las da capacidade de voar. Além do mais, a

proximidade entre ambos confirma-se, ainda, no facto de a própria visão da irmã evocar a memória das pombas de que cuidava na infância:

[...] o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços [...] (LA, 88).

Mas esta rede metafórica fundada na pomba enquanto símbolo, tem continuidade noutras passagens. As mãos de André convertem-se em “ninho” (LA, 88) e é com um “bico” (LA, 89) que recolhe a palha que amontoa no quarto.

Além disso a descrição da urdidura de uma trama para seduzir Ana – aqui sinónimo de “prender” – adequa-se a uma presa, que, com uma armadilha se espera apanhar: “(...) e fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correcto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada” (LA, 89).

Analogamente, também o momento em que se sugere a sedução do irmão mais novo, Lula, retoma elementos do mesmo campo semântico. Se a pomba é usada para descrever Ana, Lula converte-se, igualmente, num pássaro sedento de liberdade, lutando contra um vitral, em mais uma imagem que confirma o seguimento da metáfora inaugurada anteriormente: “(...) – Que que você está fazendo André? Aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal, (...) eu estendia a mão contra o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral (...)” (LA, 157).

Podemos, então, dizer que o amor de André por Ana – que ultrapassa, até, a proibição ancestral do incesto – e a sedução do irmão são similares nos seus trâmites discursivos. Ambos são descritos com uma certa vulnerabilidade, enredados na teia de uma sedução que com despudor se revela: já que Ana cai, como uma presa, nessa espécie de armadilha, por André montada, e Lula, sentindo os toques inapropriados do irmão, assemelha-se a um pássaro aprisionado.

Consecutivamente, o que se verifica é a opção por uma rede eminentemente metafórica – mecanismo que reconhecemos ao género poético por excelência e que, amiúde, justifica a dificuldade do exercício hermenêutico aplicado à poesia.

Deste modo, em *Lavoura arcaica*, como num poema, o leitor parece impelido a cumprir a sua função de leitura aplicada e crítica, atentando nessas, mais ou menos, subtis sugestões de significado, e encontrando, por vezes, dificuldades em perceber essa linguagem

que, apesar de fundada na linguagem do dia-a-dia, a ultrapassa por extravasar os limites dos significados instituídos.

Aliás, este parece ser o único tratamento mais plausível da linguagem que sirva André, tendo em conta que este não cabe em categorias maniqueístas, servindo o pólo oposto do moralmente correcto, e simbolizando uma perspectiva tampouco polarizada. De facto, André não é o tradicional vilão nem o estereótipo do herói convencional, tratando-se, antes, uma versão transfigurada e perversa do filho pródigo; aquele que comete incesto e, estranhamente, não constata a imoralidade da sua infracção, chegando até a estilizar, poeticamente, um acto abjecto.

De modo a exprimir os comportamentos e a aterradora mundividência de André, só uma nova e poética linguagem, diferente da que habitualmente usamos – e cujos significados dos termos não pomos em causa – pode tentar exprimir os comportamentos e a terrífica cosmovisão do protagonista.

### **Uma nova linguagem**

A criação poética se incia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais [...] os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer (Paz, 1982: 47).

Na presença de um protagonista com distorcidas categorias morais, a linguagem sofre uma revitalização, pelo que os vocábulos da criação poética, como Paz enuncia, nascem, permitindo essa revitalização semântica.

Muitos autores e críticos evidenciaram já a subjectividade inerente ao exercício de validação de determinado texto como poesia. Por exemplo, identificar uma estrutura que formalmente se reconheça como poética, como o soneto, não é suficiente, como sabemos, para definir poesia: “Um soneto não é um poema, mas uma forma literária, excepto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar” (Paz, 1982: 16).

No entanto, constatar essa evidência é, talvez, o primeiro passo para perceber o cariz cognitivo ou semântico do poético. Por outras palavras, a essência do poético permanece em algo mais do que na sua aparência musical, rimada ou rica em recursos estilísticos. Para além

de uma linguagem ornamentada, a linguagem poética expressa ideias que habitualmente não expressamos, implicando uma adequação da forma à ideia que se inaugura.

Por outras palavras, a metáfora excede em muito a condição de ornamento e afirma-se, segundo David Pujante, que reflecte sobre a metáfora a partir das reflexões de Ivor Armstrong Richards, como “una necesidad expresiva insustituible” (Pujante, 2003: 211).

A metáfora capta uma ideia nova, estranha ou incomum. Assim, no caso de *Lavoura arcaica*, a ambiguidade e obscuridade de André, o seu aterrador lirismo que denota um pacífico convívio com o trágico são valências demasiado complexas que a linguagem comum poderia ter mais dificuldade em exprimir. Já a linguagem metafórica, desvinculada do real como o conhecemos, adequa-se à expressão profunda do mais perverso e demoníaco comportamento do protagonista. Conforme afirma o professor de psicologia da arte Arnheim, em *Para uma psicologia da arte – arte e entropia*, no capítulo “A linguagem abstracta e a metáfora”:

[Os poemas] também podem servir para ilustrar modestamente o facto de que a linguagem “poética” não se diferencia da linguagem prática só por exprimir de forma deliberadamente invulgar, ornamental, aquilo que na vida quotidiana dizemos directamente, mas antes por apresentar formulações adequadas, e também directas, de assuntos diferentes dos que costumam ser o tema da linguagem prática. A diferença da forma deriva da diferença de conteúdo (Arnheim, 1997: 269).

Numa clara recusa desse modo de dizer mais objectivo e vulgar, uma dessas temáticas invulgares no romance nassariano, amplamente renovada pela linguagem é, precisamente, a obscura sexualidade de André. Elege-se o poético para o tratamento da mórbida sexualidade da personagem, modelada em contornos não só incomuns, mas também perturbadores e doentios. Segundo Lília Chaves:

[...] não há uma só página do romance em que não haja uma metáfora poderosa, carregada de informação estética, produtora de poeticidade. *Lavoura arcaica* é construído sobre a obscuridade ou incerteza semântica – as metáforas ocupando lugar de excelência nessa função. A falta de clareza é uma de suas grandes potências, tanto na própria construção do personagem principal – cuja personalidade é permeada pela paixão, rechaçando sempre a razão e apontando a hipocrisia dos discursos claros e didaticamente construídos, como o de seu pai –, quanto na elaboração de seu próprio universo reflexivo, e principalmente de seu universo passional e erótico (Chaves, s.d: 1).

Efectivamente, a temática sexual e o enfoque no corpóreo – que a literatura brasileira contemporânea, do século XXI, parece estar a trabalhar com alguma constância<sup>10</sup> – tem, amiúde, em muitos romances, um tratamento mais objectivo e realista, e, não raro, encontramos descrições sexuais de alguma gratuidade.

A propósito deste aspecto atentemos nas afirmações do crítico e eminente ensaísta George Steiner presentes na obra *Linguagem e silêncio* no capítulo “Palavras nocturnas, pornografia superior e privacidade humana”. Aqui o autor reflecte a propósito dos romances que optam pelo viés de uma linguagem comum e até por um registo de linguagem próximo do calão, concluindo que tal opção compromete, em muitos casos, a liberdade de imaginação do leitor, empobrecendo até a linguagem – ao invés de a pluralizar, fomentando a polissemia – características estas que, como sabemos, a literatura deve explorar. Segundo Steiner:

Os romances que adoptam o novo código do dizer tudo- é aos gritos que interpelam as suas personagens: despe-te, fornicar, pratica esta ou aquela perversão [...]. O problema é [...] que livros desse género tornam o ser humano menos livre, menos ele próprio do que era antes – empobrecem a linguagem, diminuem a sua capacidade de distinguir o novo e os novos estímulos (Steiner, 2014: 133).

Assim, e com as devidas ressalvas para os diversos autores que, criteriosa e justificadamente, usam o calão, atemo-nos à afirmação de Steiner, certos de que esta deriva um olhar atento e problematizador da linguagem e dos mistérios da condição humana nela espelhada.

Se a sexualidade e as perversões de André poderiam ser temáticas tratadas discursivamente de modo mais objectivo, e eventualmente mais pobre, são exploradas, no romance nassariano, de modo profundo porquanto se afirmam como valências que atestam o desespero e o tumulto interior de André. Afinal, a repressão sentida em casa concretiza-se nesses actos libertinos como ter relações sexuais com uma cabra e com a própria irmã.

Nesse sentido, vejamos os principais momentos das poéticas descrições sexuais de André. Logo nas primeiras linhas da obra é apresentada uma descrição da dimensão privada e simultaneamente monumental do quarto, onde o protagonista se havia masturbado. Porém, a

---

<sup>10</sup> Ver Aguilar, Gonzalo et Cámara, Mario (2017). *A máquina performática – a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

palavra “masturbação” em momento algum é usada, sendo filtrada pelo eufemismo, já que a linguagem é poeticamente sublimada no que toca à fisicalidade, mas simultaneamente, revestida de uma capacidade de, acuradamente, exprimir a problemática sexual. Deste modo, em substituição de termos concretos, surge uma metafórica descrição da masturbação, de que o excerto seguinte é amostra:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero [...] (LA, 10).

Nesta passagem, o quarto da pensão é descrito como o espaço consagrado, por excelência, à intimidade, e por conseguinte, ao corpo – numa alusão transgressora da corporalidade e sexualidade que Iohána nega ou omite, e a que André, contrariamente, concede protagonismo: “(...) pois entre os objectos que o corpo consagra estão primeiro os objectos do corpo...” (LA, 9). A divisão é como uma espécie de monumento, isto é, um lugar íntimo consagrado por André, comparável a uma catedral, onde nos instantes de angústia, André se masturba, colhendo a “rosa branca do desespero” (LA, 9), sendo notório o vínculo do acto de cariz sexual ao desespero e a uma suposta forma de libertação.

Leia-se, também, a seguinte passagem correspondente à iniciação sexual de André com uma cabra. Aquilo que comumente, como zoofilia, se poderia considerar uma perversão, é aqui descrito como uma relação de afecto, marcada por gestos carinhosos, sendo a cabra, Schuda, quase dotada de contornos antropomórficos.

Como se Schuda se tratasse de um ser humano, André caracteriza-a como cortesã e enfeita-a com colares de flores até à relação sexual propriamente dita: “Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica buscava no intercurso o concurso do seu corpo.” (LA, 20). Notem-se as aliteraões, bem como as rimas generosa/misteriosa e intercurso/concurso, que aliadas à repetição de fonemas idênticos, numa harmoniosa correspondência entre som e sentido, parecem sugerir a movimentação e união dos corpos.

Ao invés de meramente informar sobre a relação com a cabra Schuda, isto é, em lugar de mencionar essa estranha inicial sexual como acto estritamente físico, o narrador explora os meandros da caracterização da cabra, humanizando-a, o que permite a exploração de semas variados associados à mórbida sexualidade de André.

Isto porque a vivência incomum de uma primeira experiência sexual com uma cabra, permite aflorar no texto tanto um certo teor maternal e pueril, quanto sexual – porventura de



eventuais ressonâncias freudianas e com um toque de D. H. Lawrence – aliás, apontadas na obra por Katherine Délos (Delos, 1975 *apud* Abati, 1999: 35). Assim, a cabra é tanto uma cabra pueril quanto aquela que lhe permite a sua iniciação sexual: “(...) mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes escuras mais pudendas” (LA, 19-20).

Estamos perante uma estilização do grotesco que adensa o lado mais negro e revelador da sexualidade de André, pois ao descrever humanamente Schuda, dota de uma certa naturalidade um acto habitualmente entendido como estranha perversão. Nas palavras de António Nunes: “[o lirismo] (...) aparece como válvula de escape das sexualidades polimorfas de André, localizadas para além do eixo da norma” (Nunes, 1991: 75).

Na descrição da relação incestuosa entre André e Ana, novamente se percebe um modo estilizado e velado na forma de descrição do sexo, sedimentada na metáfora da ligação à natureza e da sua fusão com o protagonista, naquela que é, ao mesmo tempo, uma exploração dos sentidos: “(...) corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo” (LA, 104).

Além disso, estas descrições ligam-se, frequentemente, ao primevo, colhendo símbolos representativos de uma ordem inalterável fundada nos primórdios. Note-se a criteriosa escolha do adjectivo “primitivo” na expressão “nossos cheiros primitivos” (LA, 83), acentuando a legitimidade dessa dimensão instintiva e carnal, sem mediações. Também as raízes enaltecem a ligação à terra “devolvendo às origens as raízes dos meus pés” (LA, 83), bem como a referência constante às sementes, muitas vezes associadas ao protagonista: “que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!” (LA, 84)

Atente-se também na insistência nos “pés” que André soterra no solo, em mais um indício da sua excitação sexual. Além disso, o órgão genital é metaforicamente designado por “haste” (LA, 20) – e noutros momentos do texto encontra correspondentes em elementos da natureza como “áspero caule” (LA, 9), “espinho virulento” (LA, 167), “osso túrgido” (LA, 119), numa “simbiose entre o eu e a totalidade” (Ferreira, 2012: 8).

Através desta ligação ao telúrico intensifica-se a organicidade do corpo e, consequentemente, da sexualidade, que parecem funcionar como argumentos de André a favor da apologia do corpo e dos desejos carnaais. Porém, legitimar a validade da relação incestuosa – transgressora dessa proibição ancestral e transversal a todas as culturas –, como se de um impulso natural se tratasse provoca um estranhamento e um choque ao leitor

porquanto o protagonista justifica, desajustadamente, um acto cultural e socialmente condenável com o viço e a espontaneidade da Natureza.

Importa ainda ressaltar o encontro do protagonista adolescente com uma prostituta, como uma das passagens que permite o aprofundamento da temática sexual, pois apesar de não ocorrer nenhuma relação física, este momento permite aflorar, do ponto de vista do protagonista, a sua inadaptação a um ambiente de “aconchego viscoso” (*LA*, 62). Visivelmente acanhado, André, esconde, com vergonha, os “pés brancos”, as “unhas limpas”, os “dentes de giz” e o “asseio da roupa” (*LA*, 62), pelo que a prostituta, chamando-lhe “santinho”, acaba, apenas, por lhe oferecer uma fita, sugerindo-lhe ir embora. Novamente se torna clara a plasticidade da descrição, nesse quadro que confronta elementos dissonantes como a pele branda do jovem e as mãos da prostituta – a certo momento descritas como “patas” (*LA*, 62), numa metáfora que acentua a dimensão animalesca das voluptuosas carícias a par de uma dimensão abjecta da sexualidade, que a expressão “fitinha imunda” (*LA*, 62) indicia. Leia-se o excerto:

[...] erguendo uma fita estreita de veludo roxo, esquivava, uma gargantilha de pescoço; “este trapo não é mais que o desdobramento, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da primeira prostituta que me deu, as mesmas unhas que me riscaram as costas exaltando minha pele branda, patas mais doces quando corriam minhas partes mais pudendas [...] guarda essa fitinha imunda e volta pro teu nicho meu santinho (*LA*, 62).

Percebe-se, novamente, como a linguagem metafórica constrói uma dissonância entre André, enquanto adolescente, e o ambiente vulgar do bordel, onde o sexo é reduzido à sua dimensão carnal. Numa retórica de auto-condenação, porventura de raiz paterna, cuja palavra reverbera ainda no discurso de André, verifica-se a mesma conotação pejorativa da sexualidade, explorada por meio de adjectivos como “pestilentos”, “viscosos” ou “pútridos” ou através da associação ao veneno ou peçonha: “as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente” (*LA*, 9).

Na imagem de Ana dançando, dá-se seguimento a essa dimensão pejorativa da sexualidade: “(...) o corpo de campónia, a flor vermelha feita um coágulo de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo.” (*LA*, 29). O “sangue” e a “peste” associados à sensualidade da dança de Ana, em que o corpo ganha protagonismo, constroem essa dimensão negativa e funesta da sensualidade, como se de uma enfermidade se tratasse.

Por outro lado, quando André toma contacto com o aspecto corpóreo da família, metonimicamente representado pelo cesto de roupa suja, o momento é descrito como a descoberta de um segredo, a exposição de uma verdade, até então, omissa. Tal revelação ganha forma através dos sentidos da personagem – e do leitor expostos a imagens, cheiros e texturas que caracterizam o corpo da família. Veja-se a descrição presente no discurso do protagonista:

[...] bastava afundar as mãos para conhecer a ambivalência do uso [...] e descobrir [...] a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres [...] era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiénicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja (LA, 40).

No excerto supracitado é possível verificar como o discurso é construído com base nessa transmissão vívida da experiência do narrador-personagem, daí se deter numa concentração de hipálages, por exemplo, atribuindo características humanas a um cabelo púbico: dotado de uma energia reprimida, que, simbolicamente, concentra os direitos do corpo que André sente oprimidos na casa paterna.

Pela comparação da menstruação à toalha de um assassino, acentua-se a ideia de clandestinidade associada ao corpo, como se de algo condenável, ao invés de natural e orgânico, se tratasse. Finalmente, retira-se destas descrições da intimidade dos membros da família a ideia de humores, que um certo cheiro avinagrado das varizes das pernas das mulheres, transpostas para as paredes, acentuam – numa imagem que enfatiza a exposição total da corporalidade.

Atribui-se protagonismo à sensação olfactiva e visual, e, portanto, vivifica-se uma experiência do foro íntimo. Subitamente, ao remexer no cesto de roupa suja, perscrutando entre os líquidos e cheiros do corpo, André depara-se, sem mediações nem discrição, com esse lado, até então, oculto da corporalidade da família, que chega aos leitores repentinamente sob uma imagem sinestésica.

Assim, ao relembrar o momento em que, nas tarefas domésticas, se deparava com a roupa interior das irmãs, André denuncia a falta de intimidade dos membros da família e a omissão da fisicalidade individual de cada um. Aliás, fala-se até de um só corpo e não dos vários corpos dos membros familiares, daí o texto absorver essa ideia por meio da linguagem

e antropomorfizar a família, como colectividade: “era preciso conhecer o corpo da família inteira” (LA, 40), metáfora daquilo que Alva Martínez Teixeira identifica como uma “vivencia de una problemática identidad colectiva” (2013: 67).

Por outras palavras, o que se verifica neste excerto relativo ao contacto de André com a clandestina intimidade e corpo da família – e note-se a negação ou omissão da corporalidade por Iohána, segundo André – é o modo como se constrói aquilo que poderia ter sido dito banalmente, numa asserção do género: “O corpo era reprimido na nossa casa” ou “Havia tabus na nossa família”.

Ao invés desse modo de dizer objectivo e unilateral, isto é, indicando um só caminho de sentido, o leitor, é, antes, confrontado com a intimidade da família – conceito vivificado ao leitor através da experiência sensorial do protagonista –, que naquele momento se lhe apresenta materializada, nomeadamente, num fétido cheiro e plasmada nas varizes das paredes.

Ou seja, em lugar de apenas dizer, o texto incorpora a ideia a transmitir. Tal como afirma Octavio Paz em *A dupla chama – amor e erotismo*: “[No poema] as palavras já não dizem a mesma coisa que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser.” (Paz, 1994: 13). Assim, em lugar de descrever a ideia que anima a prosa poética de Nassar, opta-se por um mecanismo que Arnheim constata como frequente nos poemas: a construção estrutural a determinada ideia, usando todos os seus recursos para a trabalhar e tornar vívida, extensível e perceptível ao próprio leitor. Mecanismo este tão caro à poesia que, não por acaso, Octavio Paz descreve como “testemunho dos sentidos” (Paz, 1994: 11).

De forma a melhor explicar, Arnheim serve-se do terceiro dos *Quatro quartetos* de T. S. Eliot, apontando o modo como o poeta parece captar a cadência do oceano, a par da agitação de uma série de mulheres, já que nele se reproduz o movimento das ondas do mar no “perceptualmente efectivo” toar do sino, bem como a dinâmica das tarefas quotidianas nessa imagem das mulheres inquietas (Arnheim, 1997: 265). Leia-se a estrofe:

The tolling bell  
Measures time not our time, rung by the unhurried  
Grounds swell, a time  
Older than the time of chronometers, older  
Than time counted by anxious worried woman  
Lying awake, calculating the future

Trying to unweave, unwind, unravel...

Ora, a correspondência entre forma e conteúdo da experiência que Arnheim reconhece no poema de Eliot parece ser um dos elementos diferenciadores da poesia em relação à linguagem banal, ao dizer “antipoeticamente”. O que o texto nassariano esteticamente propõe, na extensão de um breve romance, não deixa de ter similitudes com o que poema que Arnheim analisa.

Isto porque *Lavoura arcaica* tenta reproduzir, na sua extensão de breve romance – por meio do seu léxico, da sintaxe e pontuação, aspectos da trama, do carácter das suas personagens, e das temáticas tratadas. Deste modo, as ideias são vestidas com palavras, revestidas de sentidos. Por outras palavras, a própria tessitura do romance encena já aspectos das temáticas que nele se desenvolvem. Trata-se de uma “associação íntima entre conteúdo e forma” que favorece uma “perfeição quase absoluta na expressão dos grandes dramas do ser humano” (Teixeiro, 2006: 39).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Raduan Nassar, homem do labor e da literatura, alcança um lugar de destaque com o romance *Lavoura arcaica*: uma obra-prima particularmente breve, movida por um constante fervor poético, para além de enriquecida por diversos discursos de matrizes culturais e religiosas, bem como por textos de autores muito variados.

Se uma aura trágica bafeja o romance, também elementos da cultura árabe mesclados com temas universais, como o regresso do filho pródigo, ou a ancestralidade do incesto, se integram na história de uma família com um asfixiante modo de vida, praticamente cingido à vida na fazenda, cujo dia-a-dia se divide em sermões e duras rotinas de trabalho, numa narrativa com a “força primordial de um livro bíblico e a inventividade linguística de um escritor moderno”, simultaneamente combinando “arcaico e intemporal, história e mito, tabu e transgressão, família e desejo” (Amaral, 2016: 1).

Esta história que valeu ao reservado autor brasileiro a consagração, ao lado de grandes nomes da literatura brasileira, bem como numerosos elogios, possui um característico lirismo, pelo que, no âmbito da literatura dos anos setenta, o romance se destaca amplamente da grande parte das obras deste período, tantas vezes classificadas como literatura de compromisso. O que é certo é que o romance nassariano, com o seu avassalador grau poético dificilmente se enquadra no tipo de literatura produzida num período em que sobre a arte parecia pesar a necessidade de denúncia de um regime abusivo, trabalhada com mais ou menos originalidade e astúcia da parte dos seus autores.

Além disso, também no âmbito das obras árabes, Nassar, escritor brasileiro de ascendência libanesa, firma-se como precursor de uma revitalização temática do Oriente, destituída de estereótipos. Convocam-se subtilmente elementos que remetem a uma certa arabicidade, discretamente presentes sob a forma de cânticos, tios imigrantes ou celebrações hedónicas.

Simultaneamente, constituem uma premissa de reflexão sobre o grau de viabilidade da manutenção da pureza de certa cultura, que, inevitavelmente, se condena à hibridização cultural. Nesse sentido, a própria personagem Iohána pode ser entendida enquanto símbolo de um sistema cultural e religioso, contrário a qualquer mudança ou alteração, prefigurador de um agonizante microcosmos.

De facto, Raduan Nassar abre caminho a muitos outros autores, que, noutros moldes, lhe seguem os passos, com propostas literárias originais que propõem uma problematização literária do Oriente.

Para além disso, *Lavoura arcaica* é um texto ardiloso, cuja linguagem eminentemente metafórica, munida de unidades mínimas de sentido que revelam uma notável carga semântica, relevante para a criação de um clima de sugestão de múltiplos sentidos, por vezes ambíguos e contraditórios. Estamos perante uma trama habilmente cerzada, que destila indícios e pistas quanto a temáticas como a problematização identitária ou que antecede pistas em relação ao desenvolvimento da trama, como a morte de Ana.

As personagens recusam categorias maniqueístas, movendo-se num clima de ambiguidade e dúvida, insuflado pelo monólogo interior de um narrador tumultuado e epiléptico, avassalador no uso incomum da linguagem e nos seus actos transgressores. André afirma impetuosamente os direitos do corpo e dos sentidos, tecendo uma diabólica apologia da liberdade ilimitada, que concretiza, por exemplo, através da zoofilia e da relação incestuosa com Ana.

A diegese absorve todas as inconstâncias do temperamento do protagonista, cujo modo de ver distorcido e peculiar fazem dele um narrador pouco confiável, sob o qual pesa a epilepsia e cujo modo de expressão loquaz parece atestar o delírio que dele toma conta.

Enraizada a instabilidade sobre a narrativa, duvidamos sobre a fiabilidade do narrador, percebemos que a exposição dos acontecimentos é determinada, e eventualmente distorcida, pelo ponto de vista de um protagonista muito peculiar. Deste modo, verifica-se uma certa diluição das categorias narrativas como o narrador, personagens, tempo e espaço – em parte devedora de uma série de noções cristalizadas pela contemporaneidade, transpostas para esta personagem que constantemente relembra, imagina, e remete acções para o plano do hipotético, daquilo que poderia ter acontecido. Ao leitor são abertos vários canais de desenvolvimento da narrativa e as possibilidades semânticas pululam.

A contemporaneidade na literatura não deixa de manifestar-se num certo esfacelamento das directrizes narrativas que tendencialmente definiam grande parte dos romances de matriz realista-naturalista, pelo que, se nestes, tendencialmente, encontrávamos espaço, tempo e personagens bem definidos, o mesmo não se verifica em romances sobre os quais pesa a necessidade, amplamente generalizada desde a contemporaneidade, de profundo questionamento do mundo e do sujeito que nele se move.

Assim, em *Lavoura arcaica* constrói-se um deliberado entrecruzamento temporal e espacial, que contribui para uma dimensão poética do texto: a prosa enquanto género constituído por categorias narrativas bem definidas é destituída de concretude, ganhando,

antes, um ambiente atemporal e reflexivo, inerente ao género poético. Tal implica também um leitor atento, pronto a lidar com a incompletude e hermetismo do texto.

Repleto de influências, o romance possui um notável hibridismo discursivo que adensa o cariz poético do texto. Com as devidas distâncias cronológicas, contextuais e de género que separam a tragédia clássica de um romance como *Lavoura arcaica*, encontramos uma certa aura de tragicidade, plasmada de diversas maneiras no romance nassariano.

A tragédia, nos seus primórdios, fundada enquanto celebração associada ao culto dionisíaco, inicialmente enquanto canto coral, anuncia já a importância do coro, da maneira como adensa e sustém o *pathos*, com as suas exclamações ou lamúrias, relativas à acção entre os actores, e por meio de uma linguagem poética, rica em imagens. O coro assume-se enquanto orientador das emoções dos espectadores, afigurando-se, em última análise, uma espécie de espectador ideal.

André constitui-se, similarmente, como actor e comentador da trama que protagoniza, coroando o discurso de um teor patético e emotivo, que adensa o trágico. Afinal, todo o ambiente remete, mais ou menos, para o universo das tragédias gregas, passando pelo *hybris*, de uma perspectiva não heróica mas antes diabólica, que orienta, por exemplo, para o incesto, quebrando quaisquer limites impostos pela moral convencional, a par da transmutação da *ananké*, a fatalidade ou necessidade, decorrente da inexorabilidade do destino – transporta para a figura do patriarca, do avô e do “Maktub”.

Além disso, sugere-se uma atmosfera de ecos edipianos, na ligação ao afecto excessivo da mãe e, por outro lado, na relação turbulenta com Iohána - que a sugestão de um parricídio simbólico, através da transcrição das palavras em memória do pai, vem confirmar. A tragicidade encontra outra das suas expressões culminantes na ausência de culpa: André parece conviver pacificamente com os actos cometidos e consequentes do incesto.

Ainda dentro do âmbito do hibridismo discursivo, revelam-se fulcrais à composição poética do texto, as parábolas, como a própria parábola do filho pródigo que André protagoniza ou a parábola do faminto narrada por Iohána.

Além de possuírem uma dimensão alegórica e metafórica, o pressuposto de um público, inerente a estes tipos de discursos, colocados na boca, eminentemente oralizantes, de André e Iohána, aproximam-se da poesia que segundo Octavio Paz se vincula ao modo de falar.

A pontuação é um dos elementos que contribui para esse pendor oral, pelo que os discursos se vinculam aos temperamentos das suas personagens, daí encontrarmos períodos



de uma pontuação e sintaxe frenéticas, que bem casam com o delirante André, como períodos em que estes mesmos aspectos linguísticos servem a severidade e seriedade do patriarca.

O texto trabalha constantemente a dimensão oral e consequentemente moldável da parábola e do sermão, mecanismo visível no reaproveitamento subversivo e paródico da parábola do filho pródigo, bem como na adulterada parábola do faminto. Reaproveitando a estrutura das parábolas, reconhecemos na circularidade do texto nassariano, dividido em “A partida” e “O regresso”, o modo como, ao longo da narrativa, através da repetição de passagens do texto, se evoca a monotonia e uma rotina de hábitos, o autocentrado *modus operandi* da própria lavoura.

A repetição anafórica, o polissíndeto ao estilo bíblico, a onomástica também de inspiração bíblica, bem como uma série de expressões bíblicas atribuem um tom de autoridade ao discurso de *Lavoura arcaica*, ao passo que as interrogações retóricas ou as perífrases acentuam as ligações a um eventual público que se pretende persuadir: no caso de André, é Ana a ouvinte-alvo e, fora da narrativa, os próprios leitores.

Também uma série de metáforas e aforismos corânicos introduzem a matiz oriental, reforçam o teor prescritivo e intensificam o grau de poeticidade, não fosse o *Alcorão*, só por si, considerado um livro extremamente poético. Por outro lado, a integração dessa série de expressões ligadas ao divino no contexto profano e dessacralizador em que André as coloca, possibilita um choque entre o seu discurso e o de Iohána, numa espécie de luta retórica entre ambos, e sendo o exercício oratório de ambos reflexo dos seus temperamentos e mundividências.

No cômputo geral do romance, percebemos uma linguagem saturada de recursos estilísticos, destilando laivos de uma estética de matriz barroca, tantas vezes no *chiaroscuro* fundada, jogando com pares antitéticos, significados paradoxais, imagens e, sobretudo, uma ampla rede metafórica.

Ora, o modo simbólico de dizer de *Lavoura arcaica*, na metáfora fundado em muito difere da linguagem do dia-a-dia, na qual a correspondência entre signo significado não é abalada. Nas obras literárias, sobretudo nas obras que mais se aproximam da poesia, essa desvinculação torna-se mais evidente, sendo, no caso deste romance, a sexualidade fora da norma de André, com expressão, por exemplo, na descrição da zoofilia e do incesto, um dos principais exemplos de renovação da linguagem.

A sexualidade e as perversões de André são exploradas pela linguagem enquanto valências que em muito ultrapassam o aspecto meramente físico, adquirindo um alcance mais

largo na sua polissemia e potenciando a expressão do estranho comportamento do narrador-protagonista.

Deste modo, momentos sexuais como a descrição da masturbação, a relação com Schuda, o incesto, ou o encontro com a prostituta, que sexualmente, não se concretiza, são descritos poeticamente, de modo pouco óbvio, fugindo a termos comuns, e através deles exploram-se significados que sob a capa da sexualidade latejam. Por exemplo, a vivência incomum de uma primeira experiência sexual com uma cabra permite aflorar no texto tanto um certo teor maternal e pueril, quanto sexual, assim como o incesto é o ponto culminante e perverso da aplicação extremada da ideologia paterna.

Por meio da exploração de certos excertos, identificámos um dos critérios de definição do poético: a exploração de determinado conceito até ao ponto de tornar determinada experiência extensível e perceptível ao leitor, isto é, tornando o texto altamente permeável às ideias que apresenta. Esta ideia torna-se mais evidente com o exemplo do poema citado por Arnheim que, ao repescar uma estrofe de um poema de T. S. Eliot, em que é notória a adaptação da forma à ideia tratada, se ilustra a capacidade do texto poético ou de um texto em prosa com características poéticas, como é o caso de *Lavoura arcaica*, ajustar a sua forma à ideia que transmite.

Similarmente à lógica deste e de tantos poemas, o texto de *Lavoura arcaica* revela-se altamente permeável às personagens, às suas particularidades e idiossincrasias, às temáticas que trata. Dizer de modo novo, renovar poeticamente a linguagem é também, no caso de *Lavoura arcaica*, ir mais longe no exame incisivo e acurado do ser humano.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Raduan Nassar

Nassar, Raduan (2016). *Lavoura arcaica*. Lisboa: Companhia das Letras.

Nassar, Raduan (2016). *Um copo de cólera*. Lisboa: Companhia das Letras.

Nassar, Raduan (2017). *Menina a caminho*. Lisboa: Companhia das Letras.

### Bibliografia activa

——— (1976). *Bíblia*. (7.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Difusora Bíblia (Missionários Capuchinhos).

——— (2006). *Alcorão*. (Samir El Hayek, Trad). Iguaçu: Rocket edition. [Ebooks Brasil].  
Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/alcorao.html>

AA.VV. (1996). *Cadernos de Literatura Brasileira - Raduan Nassar* nº. 2. Instituto Moreira Salles, São Paulo.

Abati, Hugo Marcelo Fuzeti (1999). *Da lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. (Vinícius Nicastro Honesko, Trad). Chapecó: Argos.

Aguiar e Silva, Vítor (2011). *Teoria da literatura* (11.<sup>a</sup> ed.). Coimbra: Livraria Almedina.

Aguilar, Gonzalo & Cámara, Mário (2017). *A máquina performática – a literatura no campo experimental*. (Gênese Andrade, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Rocco.

- Amaral, Bruno Vieira (2016, Maio, 31). Raduan Nassar: o maior escritor brasileiro em inactividade. *Observador*. Disponível em <https://observador.pt/2016/05/31/raduan-nassar-o-maior-escriptor-brasileiro-em-inactividade/>
- Araújo, Laís Corrêa de (1977, Março). A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins. *Colóquio/Letras*, n.º 36, pp. 89-90.
- Aristóteles (1994). *Poética* (4.<sup>a</sup> ed.). (Eudoro de Sousa, Trad., prefácio e introdução). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Arnheim, Rudolf (1997). *Para uma psicologia da arte & arte e entropia*. Lisboa: Dinalivro.
- Avelar, Mário (2015). *O essencial sobre Walt Whitman*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Azevedo, Daiane Crivelaro de (2015). *Tradição e ruptura: a (de)sordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Barthes, Roland (1997). *O grau zero da escrita*. (Maria Margarida Barahona, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Bosi, Alfredo (1977). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.
- Bueno, Sérgio & Miranda, Wander Mello (1999). Moderno, pós-moderno e nova poesia. In Sílvio Castro (Org.), *História da Literatura Brasileira* (ed., vol. 3. pp. 443-453). Lisboa: Publicações Alfa.
- Camilo, Vagner (2001). *Drummond – da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Campelo, João Marcus Soares (2014). *O narrador-personagem em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar* (Trabalho de conclusão de licenciatura não publicado). Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.

- Chacoff, Alejandro (2017, Janeiro 21). Why Brazil's greatest writer stopped writing. *The New Yorker*. Disponível em <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/why-brazils-greatest-writer-stopped-writing>.
- Chaves, Livia Cristina (2007). Raduan Nassar: Comentário sobre a tradução francesa de Lavoura arcaica". *Derivas Analíticas*, vol. 6. Disponível em <http://revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/livia>
- Coelho, Novaes Nelly (1974). *Literatura e linguagem*. Rio de Janeiro: Editora José Olympo.
- Coutinho, Afrânio (1989). *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Fae.
- Cunha, Celso & Cintra, Lindley (1996). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- Dalcastagnè, Regina (2012). *Literatura Brasileira Contemporânea um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte.
- Direitinho, José Riço. (2017, Março 20). O barulho do mundo. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/03/20/culturaipsilon/critica/o-barulho-do-mundo-1765112>.
- Easterling, P.E. (1997). *The Cambridge companion to greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1962). *Obra aberta*. (João Rodrigo Narciso Furtado, Trad.). Lisboa: Difel.
- Ésquilo (s.d.). *Os persas* (2.<sup>a</sup> ed). (Urbano Tavares Rodrigues, Trad., prefácio e notas). Lisboa: Inquérito.
- Eurípides (1992). *As bacantes*. (Maria Helena da Rocha Pereira, Trad., introdução e notas). Lisboa: Edições 70.
- Faria, Almeida (1976). *A paixão*. Lisboa: Editorial Estampa.

- Ferraz, Maria de Lourdes (2011). O realismo romântico de Camilo. In Maria de Lourdes Ferraz, *Ensaaios oitocentistas* (pp. 125-139) Porto: Caixotim Edições.
- Ferreira de Toledo, Marleine Paula Marcones (2006). *Milton Hatoum, Itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Freitas Filho, Armando (1999). Jogo de cartas. In Armando Freitas Filho & Heloísa Buarque de Hollanda (Orgs.), *Correspondência incompleta* (pp. 3-19). Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Garavelli, Bice Mortara (1988). *Manual de retórica*. (2.<sup>a</sup> ed). (M<sup>a</sup> José Veiga, Trad.). Salamanca: Edições Cátedra.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gide, André (1927). *Les nourritures terrestres*. (33.<sup>a</sup> ed.). Paris: Librairie Gallimard.
- Ginzburg, Jaime (2012). O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, nº 2, (pp. 199-221), Universidade de São Paulo.
- Goulet, Alain (2003). Gide em pauta. *Alea: Estudos Neolatinos*. vol. 5, n.º 2, (pp. 195-211), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Grillet, Allain-Robbe (1965). *Por um novo romance*. (Cristovão Santos, Trad.). Mem Martins: Publicações Europa América.
- Grimal, Pierre (2009). *Dicionário da mitologia grega e romana*. (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Difel.
- Hatoum, Milton (1999). *Relato de um certo Oriente*. Lisboa: Cotovia.
- Henrique, Guilherme & Navarro, Cristina (2017, Setembro, 18). As três batalhas de Raduan Nassar. *Le Monde Diplomatique*. Disponível em <https://diplomatique.org.br/as-tres-batalhas-de-raduan-nassar/>.

- Klassen, Kátia (2002). *Um estudo sobre o espaço em Lavoura arcaica*. (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- Lefebvre, Michel (1975). *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. (João Carlos Seabra Pereira, Trad). Coimbra: Almedina.
- Lemos, Maria José Cardoso (2003). Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e [pós] modernidade. *Estudos Sociedade e Agricultura*, vol. 1, n.º 20, pp. 81-112. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Lima, Anderson de Oliveira (2015). *A Bíblia como literatura no Brasil: história e análise de novas práticas de leitura bíblica* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.
- Lima, Jorge de (1959). *Obra completa* (vol. X). (Org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Editora José Aguiar.
- Lolito, Denise Padilha (2007). *Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de Lavoura arcaica* (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lucas, Isabel & Queirós, Miguel (2016, Maio 30). Raduan Nassar é o vencedor do Prémio Camões”. *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/2016/05/30/culturaipsilon/noticia/-e-o-vencedor-do-premio-camoes-1733550>.
- Macedo, Maria Aparecida Antunes de (2007). A construção crítica em *Lavoura arcaica*. *Línguas e Letras*, vol. 8, n.º 15, pp. 179-192, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.
- Mann, Thomas (s.d.). *Montanha mágica*. (Herbet Caro, Trad.). Lisboa: Livros do Brasil.
- Massuela, Amanda (2017, Junho, 30). Raduan Nassar: Foi um sentimento forte de fracasso que me fez abandonar a literatura. *Cult*. Disponível em

[https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Massuela,+Amanda+\(2017,+Junho,+30\).+%E2%80%9CRaduan+Nassar:+Foi+um+sentimento+forte+de+fracasso+que+me+fez+abandonar+a+literatura%E2%80%9D.+Cult.+Dispon%C3%ADvel+em&ie=UTF-8&oe=UTF-8](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Massuela,+Amanda+(2017,+Junho,+30).+%E2%80%9CRaduan+Nassar:+Foi+um+sentimento+forte+de+fracasso+que+me+fez+abandonar+a+literatura%E2%80%9D.+Cult.+Dispon%C3%ADvel+em&ie=UTF-8&oe=UTF-8).

Mendes, Margarida Vieira (1989). *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho.

Moisés, Maussad (1990). Origens, barroco, arcadismo. In Maussad Moisés (org), *História da literatura brasileira* (Vol. 1, pp. 34- 49). São Paulo: Editora Cultrix.

Moisés, Maussad (2004). Alegoria. In Maussad Moisés (Org). *Diccionario de termos literários*. (12.<sup>a</sup> ed., pp. 14-16). São Paulo: Cultrix

Moisés, Maussad (2005). *A literatura brasileira através dos textos* (25.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Cultrix.

Moisés, Maussad (2006). *A criação literária: Prosa I* (21.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Cultrix.

Nunes, Antônio Manuel (1991). Erotismo e textualidade: A corte do leitor e da crítica. *Travessia*, 1.<sup>o</sup> sem., pp. 73-75. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Orlando, Eni Puccinelli (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (6.<sup>a</sup> ed.). Campinas: Editora da Unicamp.

Paz, Octavio (1982). *O arco e a lira* (2.<sup>a</sup> ed.). (Olga Savary, Trad). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Paz, Octavio (1994). *A dupla chama: amor e erotismo*. (Wladyr Dupont, Trad). São Paulo: Editora Siciliano.

Perrone-Moisés, Leyla (1976). Zero. Romance histórico. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 33, pp. 99-101.

Perrone-Moisés, Leyla (1977, Julho). Recensão a *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. *Revista Colóquio/Letras* n.º 83, pp. 96-97.



- Perrone-Moisés, Leyla (1996). Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar*, n.º 2, pp. 61-77. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Perrone-Moisés, Leyla (1998). *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pinto, Manuel da Costa (2005). Panorama de la prose brésilienne, Europe. *Revue Littéraire Mensuelle*, n.º 83, pp. 29-44.
- Pinto, Sabrina Sedlmayer (1995). *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar* (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Letras da Universidade Federal Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Ramos, Rosane Carneiro (2006). *A palavra germinada: o grito do romance lírico: em Lavoura arcaica* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina M. (1994). Analepse (pp. 15-18). In *Diccionario de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Ribeiro, Rochele Kalini de Melo (2011). *O trágico em Lavoura arcaica* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- Rodrigues, André Luis (2006). *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Rosenfeld, Anatol (1976). *Texto contexto* (5.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Rowland, Clara (2000, Novembro 4). O grão amargo. *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/2000/11/04/jornal/o-grao-amargo-150829>.
- Salvino, Rómulo Valle (2000). *Catatau. As meditações da incerteza*. São Paulo: Editora Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

- Sant'anna, Marco Antônio Domingues (2010). *O gênero da parábola*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista.
- Santiago, Silviano (1989). *Malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santiago, Silviano (2006). *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Santiago, Silviano (2006). *Vale quanto pesa: Ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Schøllhammer, Eric (2007). *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras.
- Serra, José Pedro (2006). *Pensar o trágico – categorias da tragédia grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Serra, José Pedro (2007). Agamémnon, en attendant Godot: da heróica palavra trágica ao trágico silêncio do exílio. *Philosophica*, n.º 30, pp. 183-202.
- Silva, João Céu (2016, Junho 2). Lobo Antunes elogia a obra de Raduan Nassar. *Diário de Notícias*. Disponível em <https://www.dn.pt/artes/interior/lobo-antunes-elogia-obra-de-raduan-nassar-5204782.html>.
- Snyder, Jon R. (2014). *La estética del barroco*. (Juan Antonio Mendez, Trad.) Madrid: Antonio Machado Libros.
- Steiner, George (2014). *Linguagem e silêncio, ensaios sobre a literatura, a linguagem e o inumano*. (Miguel Serras Pereira, Trad). Lisboa: Gradiva.
- Sternberg, Meir (1987). *The poetics of biblical narrative: ideological literature and the drama of reading*. Bloomington: Indiana University Press.
- Süssekind, Flora (1984). *Tal Brasil qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé.

- Teixeira, Renata Pimentel (2002). *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume.
- Teixeiro, Alva Martínez (2006). *Maktub – da retórica na ficção de Raduan Nassar*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Teixeiro, Alva Martínez (2013). Relato de un cierto oriente (La visión de la identidad y de la alteridad respecto a los referentes árabes en la literatura brasileña contemporánea. *Anuario de Literatura Comparada*, n.º 3, pp. 67-89. Disponível em [http://revistas.usal.es/index.php/1616\\_Anuario\\_Literatura\\_Comp/article/view/12440](http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/12440).
- Todorov, Tzevan (2003). *Poética da prosa*. (Claudia Berliner, Trad.). São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Trédé-Boulmer, Monique & Saïd, Suzanne (1990). *A literatura grega de Homero a Aristóteles*. (Maria Clara Frexes, Trad.). Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Villaça, Cristina Ribeiro (2007). Pedro Nava: os caminhos da memória entre o esquecer e o lembrar. *Revista Ipotesi*, vol. 11, n.º 2., pp. 69-76.
- Whitman, Walt (2008). *Song of myself*. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes.
- Wolff, María-Tai (1985). Em paga dos sermões do pai: Lavoura arcaica by Raduan Nassar. *Luzo-Brazilian review*, vol. 22, n.º 1, pp. 63-69, University of Wisconsin Madison.
- Zilly, Berthold (2009). *Lavoura arcaica* “lavoura poética” lavoura tradutória: historicidade, actualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar. *Varietas litterarum lusitanicarum: studien zu den literaturen Angolas, Brasiliens, Mosambiks und Portugals*, vol. 17, n.º 1, (pp. 5-59) Universidade Federal do Rio de Janeiro.